ШЕКСПИР И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Д-ру

Хелмуту Гресходу

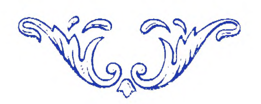
с наилучшими пожеланиями к Новому Году и сердечным приветом от сотрудников и редактора

Ленинград

8. XII. 965

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

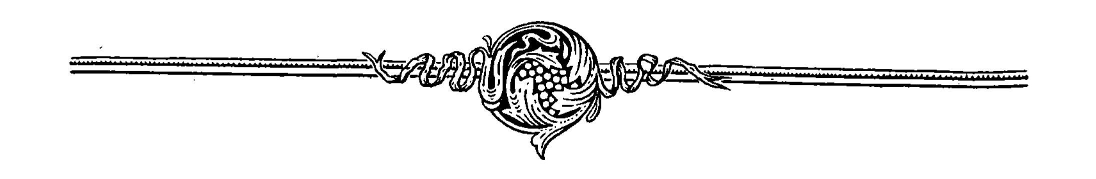
ШЕКСПИР И РУССКАЯ КУЛЬТУРА



ПОД РЕДАКЦИЕЙ АКАДЕМИКА
М. П. АЛЕКСЕЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД
1965

SHAKESPEARE
and
RUSSIAN CULTURE



ПРЕДИСЛОВИЕ

Судьба наследия Шекспира в русской литературе, в русском театре и искусстве неоднократно служила предметом общих и специальных исследований. Этой теме в различных ее аспектах за последние полтора столетия посвящено немалое количество книг и статей, сообщений и заметок на русском и иностранных языках.

Уже с начала XIX в. в русской печати — в журналах и альманахах — все чаще начали появляться первые опыты самостоятельной оценки творений Шекспира, особенностей и качеств их переводов и переделок на русском языке. В статьях Пушкина, а затем и Белинского заключено уже много замечательных исторических суждений относительно пьес Шекспира и той роли, которую они сыграли и еще будут играть в русской драматургии и театральной жизни; в первых русских трудах по истории русского театра, а также в специальных театральных журналах 40-х годов XIX в. уже можно встретить критические обзоры переводов и переделок шекспировских драм на русском языке за несколько десятилетий — с конца XVIII в., переводы критических материалов о Шекспире со всех западноевропейских языков, известия о различных примечательных событиях из истории усвоения Шекспира в России [1] и т. д.

К 300-летию со дня рождения великого английского драматурга литератор и педагог А. Д. Галахов опубликовал небольшую статью «Шекспир в России»,[2] которую можно считать одной из ранних попыток обобщения

[1] См., например: Л. Л. ‹В. С. Межевич.› Шекспир, русские переводчики и русские критики. «Репертуар русского театра», 1841, т. I, кн. 1, стр. 81: А. А. Шаховской. Обозрение русской драматической словесности. «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, т. I, кн. 3, отд. II, стр. 6; Ф. Кони. Начало драмы, оперы и балета в России со времени Петра Великого. Там же. 1847, т. I, кн. 1, отд. I, стр. 154 (о «шекспировских» пьесах публичного русского театра 1756—1758 гг.).

[2] «С.-Петербургские ведомости», 1864, 24 апреля, № 89 (то же в журнале «Русская сцена», 1864, т. II, № 4, стр. 70—85); к составлению этого обзора А. Д. Галахов был уже подготовлен рядом напечатанных им ранее ценных критических обзоров рус-

известных к тому времени данных об основных русских переводах произведений Шекспира, театральных постановках его пьес, статьях о нем и литературных откликах на его творчество в России, начиная от Сумарокова. В том же юбилейном 1864 г. предприняты были и другие попытки определить общее историческое значение увлечения Шекспиром русских писателей, деятелей театра, художников, музыкантов. В связи именно с этой годовщиной И. С. Тургенев с полным основанием отметил в своей речи: «Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали; он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь».[3] Эти известные слова сказаны были не в результате специальных исторических разысканий, но на основе личных воспоминаний писателя; Тургенев, однако, едва ли предполагал, насколько глубоко будут они оправданы всем последующим ходом развития русской культуры.

В дальнейшем попытки представить общую картину эволюции восприятия творчества Шекспира в России делались неоднократно, но в этих обзорных статьях различного объема и назначения чаще всего речь шла преимущественно о ранних русских переделках шекспировских пьес, осуществленных на протяжении XVIII и начала XIX в. Таковы, например, статьи В. А. Лебедева,[4] представляющие собой фрагменты предпринятой им общей работы о Шекспире в России, так и оставшейся в целом неосуществленной, аналогичные опыты Н. И. Стороженко, В. В. Чуйко и др., также не охватывавшие весь обширный накопившийся к тому времени материал. Книга С. Тимофеева о шекспировских элементах в русской драматургии[5] значительно расширила хронологические рамки сопоставлений, характеризуя воздействие пьес Шекспира на русских драматургов от Сумарокова до А. Н. Островского и А. К. Толстого, зато автор сознательно отстранил от себя многие другие стороны проблемы—переводческие, театроведческие и т. д.

К началу XX в. напечатано было уже довольно много статей о Шекспире в России эпизодического характера,[6] а в 1904 г. опубликована была

ских переводов произведений Шекспира (Н. Кетчера и др.); в его известной «Истории русской словесности» (1-е изд.: 1863—1867 г.) также немало говорится об отношении к Шекспиру русских писателей от Сумарокова до Карамзина.

[3] «С.-Петербургские ведомости», 1864, 24 апреля, № 89.

[4] В. А. Лебедев. 1) Знакомство с Шекспиром до 1812 года. «Русский вестник», 1875, № 12, стр. 755—798; 2) Шекспир в Англии, Франции и России. «Филологические записки», 1878, вып. III, стр. 73—91; 3) Шекспир в переделках Екатерины II. «Русский вестник», 1878, № 3, стр. 5—19.

[5] С. Тимофеев. Влияние Шекспира на русскую драму. М., 1887; в несомненной зависимости от этой книги находится первая иностранная работа на эту тему в специальном научном журнале: N. Dole. Shakespeare and the Russian Drama. «Poet-Lore» (Philadelphia), 1889—1890, vol. I, № 11, pp. 497—507; vol. II, № 3, pp. 113—125 Предшествующая статья (Dr. Ziolecki. Shakespeare in Poland, Russia and other Slavonic countries. «Transactions of the New Shakespeare Society», 1880—1885, pp. 431—441) представляет собой краткий доклад, сделанный на заседании Нового шекспировского общества 14 декабря 1883 г. и посвященный всем славянским литературам, из которых русской уделено было наименьшее внимание.

[6] Среди них отметим, например, критический обзор основных русских переводов Шекспира в связи с историей возникновения в России «романтического культа» вели-

первая обширная сводка библиографических материалов: перечень переводов произведений Шекспира на русском языке и критической литературы о нем.[7] Однако большой обобщающей работы на эту тему все еще не появлялось, хотя подготовительные разыскания в этой области производились непрерывно, а круг проблем, подлежащих освещению, прояснялся.[8]

Одно из первых более подробных общих исследований о Шекспире в России напечатано было в 1912 г.; это была книга профессора русской литературы университета в Лилле (Франция) Андре Лиронделя,[9] вызвавшая множество изложений и откликов как в русской, так и в иностранной печати; в этих статьях отмечены были сильные и слабые стороны названного труда.[10] Выгодно отличаясь от названных выше работ большей полнотой материала и систематическим характером его изложения, труд Лиронделя имеет, однако, ряд существенных недостатков. История русского «шекспиризма» (под этим обобщающим термином авторы настоящей книги — в соответствии со старой русской словесной традицией — понимают совокупность явлений восприятия и творческого усвоения Шекспира в нашей стране) доведена А. Лиронделем только до 1830-х годов, но и предшествующая эпоха получила далеко не исчерпывающее освещение.

Дальнейшим этапом в развитии данной темы явился памятный шекспировский 1916 год (300-летие со дня его смерти), в течение которого было опубликовано несколько новых статей о Шекспире в России.[11] И все же это были по преимуществу юбилейные отклики, недостаточно обогащенные новыми данными, напоминавшие старые общеизвестные факты.

кого английского драматурга в статье И. И. Замотина «Ранние романтические веяния в русской литературе. Влияние Шекспира» («Русский филологический вестник», 1900, т. XLIV, № 4, стр. 16—22). Ср. в его же последующей монографии: Романтизм 20-х годов в русской литературе, т. 1. Изд. 2-е, доп., СПб., 1913, стр. 48—52.

[7] Н. Н. Бахтин. Шекспир в русской литературе (библиографический очерк). В кн.: Шекспир под ред. С. А. Венгерова, т. V. СПб., 1904, стр. 556—597.

[8] В течение многих лет над обширной монографией «Шекспиризм в России» работал профессор Киевского университета А. М. Лобода; около 1911 г. она была уже закончена и после опубликования должна была быть защищена в качестве докторской диссертации. Выход в свет книги А. Лиронделя (см. ниже) задержал ее напечатание, так как потребовалось учесть данные и выводы французского ученого; вспыхнувшая в 1914 г. первая империалистическая война и последовавшая вскоре эвакуация Киевского университета в Саратов оказались роковыми для исследования А. М. Лободы; начатый набор этой книги был рассыпан и более не возобновлялся; рукопись ее не сохранилась (см.: Академик Андрій Лобода. Короткий життепис і спис наукових праць. Київ, 1924, стр. 8).

[9] André Lirondelle. Shakespeare en Russie. 1748—1840. Etude de littérature comparée. Paris, 1912 (2-е изд., без изменений, — Paris, 1927).

[10] В русской печати из статей, вызванных книгой А. Лиронделя, отметим: Ч. В—ский (Чешихин-Ветринский), «Вестник Европы», 1913, № 9, стр. 382—384; Е. Бошняк. Шекспир в России. «Голос минувшего», 1913, № 12, стр. 247—304; «Русское богатство», 1913, № 6, стр. 348; Л. Б., «Исторический вестник», 1913, № 6, стр. 1062; Н. Долгов, «Речь», 1913, 28 октября, № 295; И. Замотин, «Русский филологический вестник», 1913, т. LXIX, № 2, стр. 511—512. Из иностранных: G. Polivka, «Deutsche Litteratur-Zeitung», 1913, Bd. XXXIV, SS. 1451—1452; M. Förster, «Shakespeare-Jahrbuch», 1913, Bd. 49, SS. 249—250.

[11] См., например: Н. Котляревский. Шекспир и старая Россия (1616—1916). «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 23—31; Ч. Ветринский ‹В. Е. Чешихин›.

Очевидные пробелы в разысканиях этого рода стали пополняться лишь в советское время. Исследование А. С. Булгакова,[12] охватывающее время от «Гамлета» Сумарокова до постановок шекспировских пьес на русской сцене в 30-е годы XIX в., в значительной мере основано было на изучении рукописных переводов и переделок произведений Шекспира, хранящихся в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского. Глава о Шекспире в более поздней книге Э. Симмонса «Английская литература и культура в России»,[13] напротив, не содержала в себе сколько-нибудь новых соображений или неизвестных ранее данных — по крайней мере для русских читателей; кроме того, в соответствии с общим замыслом книги изложение снова доведено было лишь до 1840 г. Из работ еще более позднего времени можно упомянуть очерк М. Загорского,[14] в котором история усвоения Шекспира на русской почве прослежена в общих чертах на всем ее протяжении до советского времени включительно, впрочем преимущественно с точки зрения театроведения. Новый опыт сводки всего материала представил в немецком «Шекспировском ежегоднике» А. Лютер, подчеркнувший, что эта тема не может быть исчерпана в краткой статье, поскольку, по его словам, «ни в одной стране — за исключением лишь Германии — Шекспир не оказал столь сильного влияния, не переводился столь часто, не ставился столь усердно на сцене, как именно в России».[15] Не удивительно, что количество работ о русском шекспиризме, появившихся в разных странах Западной Европы и Америки за последнее десятилетие, оказалось довольно значительным:[16] они выполняют свою существенную информационную и реферативную роль для читателей зарубежных стран, но советским иссле-

Шекспир в России. «Русская мысль», 1916, № 10, отд. II, стр. 50—79; O. Kartochinsky. Shakespeare in Russia. «The Russian Review», 1916, № 3, pp. 141—146; E. Friederichs. Shakespeare in Russland. «Englische Studien» (Leipzig), 1916, H. I, SS. 106—136 (рецензия: A. Graben, «Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft», 1917, Bd. 53, SS. 215—226). Статья Э. Фридерихса бегло излагает очень обширный период ознакомления с Шекспиром в России — от начала XVIII в. до И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и, наконец, наиболее примечательных русских спектаклей начала XX в.; но эта работа поверхностна и не свободна от грубых ошибок: Ф. Г. Волкову, например (а не И. А. Дмитревскому), здесь приписана поездка в Париж и дружба с Гарриком; московское издание «Ричарда III» 1783 г. обозначено как напечатанное (а не переведенное) в Нижнем Новгороде; монолог Гамлета в журнале «Вечера» 1775 г. будто бы напечатан с полным именем переводчика И. И. Шувалова, и т. д. Любопытно, впрочем, следующее характеристическое наблюдение автора (на стр. 106): «Шекспир довольно рано проник в Россию; он нашел там признание и оказал влияние даже ранее, чем во Франции и Англии».

[12] А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. «Театральное наследие», сб. I, Л., 1934, стр. 45—118.

[13] E. J. Simmons. English literature and culture in Russia (1553—1840). Cambridge, Mass., 1935 (Harvard Studies in comparative literature, vol. XII), ch. VIII («The early history of Shakespeare in Russia»), pp. 204—236.

[14] М. Загорский. Шекспир в России. «Шекспировский сборник, 1947», Изд. ВТО, М., 1948, стр. 57—104.

[15] A. Luther. Shakespeare in Russland. «Shakespeare-Jahrbuch», 1950, Bd. 84—86, SS. 214—228.

[16] См., например: A. Zanko. Shakespeare in Russia. «Annali della R. Scuola Normale Superiora di Pisa. Lettere, Storia, Filosofia», ser. II, 1938, vol. 7, fasc. 2—3; дополненный вариант той же работы в кн.: A. Zanko. Shakespeare in Russia e Altri Saggi. Torino.

дователям не дают особенно новых и свежих материалов, так как и сами основаны на русских печатных изданиях или на сведениях, полученных из вторых рук.

Таким образом, критическая и научная литература о Шекспире в России довольно велика. Тем не менее, несмотря на наличие упомянутых выше работ, а также ряда исследований по частным вопросам (все они названы ниже в соответствующих главах настоящей книги), изучение интересующей нас проблемы еще далеко от своего завершения. Многие частные, но очень существенные эпизоды истории русского шекспиризма оставались невыясненными; библиографически вся обширная литература о Шекспире на русском языке, появившаяся за два последних столетия, нуждается в специальном описании;[17] никогда не рассматривалась систематически и в полном объеме судьба произведений Шекспира в России в последнюю треть XIX в., плохо были освещены или не изучались вовсе отношения к Шекспиру многих русских писателей, критиков, актеров и т. д. Отметим, наконец, что ни одна из названных работ не давала изложения темы во всем ее объеме в разные периоды истории русской культуры. Этот пробел стремится восполнить предлагаемая книга.

Авторы ее вполне сознают, что они поставили перед собой весьма ответственную задачу, выполнение которой могло быть завершено только после длительного труда,[18] и что им не удалось справиться вполне со всеми

1945, pp. 5—39 («Shakespeare in Russia»); рецензии: 1) S. Baldi, «Anglia», 1946, H. I, SS. 169—171; 2) C. Pellegrini, «Rivista di Letterature Moderne», t. II, 1947, pp. 327—328; 3) C. Cordié, «La Rassegna d'Italia», t. III, 1948, pp. 987—989; C. Bryner, «A Journal of English Literary History», 1941, vol. VIII, pp. 107—118; S. A. Tannenbaum, «Shakespeare Association Bulletin», 1941, vol. XVI, pp. 127—128. Написаны были также две диссертации, одна в Лондонском университете (Tatiana A. Wolff. The Russian Romantics and English Literature. MA Thesis, Univ. of London, 1947; значительная часть этой работы посвящена Шекспиру), другая в Гарвардском университете (George J. Gibian. Shakespeare in Russia. DD Harvard Univ., 1951), но, насколько нам известно, обе остались пока неизданными; Гибиан опубликовал лишь три статьи, посвященные отношению к Шекспиру Пушкина и Толстого; они будут названы ниже в соответствующих местах настоящей книги, как и многие другие работы частного, необобщающего характера. Укажем еще одну диссертацию, также неопубликованную и оставшуюся нам недоступной (Edgar H. Lehrmann. Soviet Shakespeare Appreciation. 1917—1952. DD Columbia Univ., 1954).

[17] Ныне эта задача осуществлена в большой книге И. М. Левидовой: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. Изд. «Книга», М., 1964 (709 стр.). Этот ценный библиографический труд осуществлялся составительницей в Москве (во Всесоюзной гос. библиотеке иностранной литературы) в тесном взаимодействии с авторами настоящей книги; помощь справками и библиографическими находками, систематически оказывавшаяся им И. М. Левидовой, была существенной и своевременной, за что авторы выражают ей свою благодарность. Выход в свет этого указателя позволил несколько облегчить библиографический аппарат настоящей книги при окончательной обработке ее к печати. Авторы выражают также свою признательность Э. М. Субботиной, представившей им для пользования свое критико-библиографическое пособие «Шекспир в России» (рукопись, подготовленная в конце 1930-х годов для Шекспировского кабинета ВТО), а также всем лицам, помогавшим своими материалами и советами в процессе подготовки настоящего исследования.

[18] В течение нескольких лет ряд глав этой книги докладывался и обсуждался на ежегодных «Шекспировских чтениях» в Ленинграде. Отчеты о первом и втором чте-

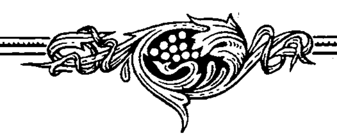
многочисленными затруднениями, возникавшими при написании книги и подготовке ее к печати. Однако они стремились к полноте охвата материалов и с этой целью пытались привлечь к своему исследованию не только все печатные, но и рукописные источники, хранящиеся в важнейших библиотеках и архивах СССР. Наибольшее внимание авторы уделяли литературному резонансу, вызванному творчеством Шекспира в России, — истолкованию его в критике, переводам на русский язык, откликам на них и реминисценциям в художественных произведениях и т. п. Рассматриваются в книге и театральные постановки шекспировских пьес как одна из основных форм освоения драматического наследия; однако многие специальные проблемы театроведческого характера (например, режиссерских замыслов, актерского мастерства и др.) по необходимости должны были остаться за пределами исследования. Далеко не полно отражено в книге воплощение шекспировских тем и образов в русском изобразительном искусстве и музыке.[19] Эти малоизученные аспекты русского шекспиризма еще ждут своих исследователей. Авторы отдают себе отчет, что и в тех пределах, которые они себе поставили, книга далека от полноты и что многие более специальные вопросы, связанные с темой книги, остались еще не изученными и не были освещены на нижеследующих страницах; они, однако, надеются, что опубликование настоящей книги будет содействовать дальнейшей разработке проблемы и стимулировать деятельность других исследователей.

Построение книги — хронологическое; она разделена на главы, приблизительно соответствующие принятой периодизации истории русской культуры. Внутренняя структура глав, однако, стремится отразить особенности освоения Шекспира в каждый данный период: в некоторые периоды русского шекспиризма важнейшее значение имели переводы его пьес, вызывавшие обильные критические отзвуки в периодической печати; в другие наблюдались обратные явления: критическое истолкование Шекспира, предпринятое в литературе, поощряло деятельность переводчиков. Изложение доводится до 1917 г. Советский период, когда восприятие творчества Шекспира достигло невозможных для царской России масштабов, стало поистине всенародным и приняло неизвестные ранее формы, требует отдельного исследования. Особый аспект поставленной в книге темы охарактеризован в приложении «Шекспир и русское государство XVI—XVII веков», где рассматриваются контакты драматурга с русской культурой его времени.[20]

ниях 1961—1962 гг. см. в заметке Р. Данилевского («Русская литература», 1962, № 3, стр. 243—244), о четвертом, юбилейном, — в заметках П. Р. Заборова («Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1964, т. XXIII, вып. 5, стр. 457—458; «Русская литература», 1964, № 3, стр. 240—242).

[19] Отчасти эта тема получила освещение в сборнике Ленинградского института театра, музыки и кинематографии «Шекспир и музыка» (Л., 1964).

[20] Ссылки к цитатам из пьес Шекспира даются по изданию: The Complete Works of William Shakespeare. Ed. by W. J. Graig. London—New York—Toronto, 1959. В ссылках указываются действие (римская цифра), сцена и строка (арабские цифры).



Глава I

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

1

Московские послы появились в Англии еще при жизни Шекспира, когда английский театр находился в полном расцвете. Возвращаясь на родину, они представляли довольно подробные отчеты обо всем виденном в заморской стране; тем не менее ни в одном из дошедших до нас «статейных списков» этих посольств об английском театре нет никаких упоминаний. Значит ли это, что они и не подозревали о его существовании? В этом можно усомниться.

Отчеты русских послов, представлявшиеся в Посольский приказ для доклада самому государю, производят впечатление, что побывавшие в Лондоне москвичи проходили мимо оживленной и яркой картины английской жизни, открывавшейся перед ними. Степенно выполняя посольский церемониал, строго придерживаясь всех правил этикета, свято чтя традиции родной страны, они словно с неохотой, по необходимости или по принуждению, принимали участие в тех официальных празднествах и торжественных приемах, на которые их приглашала английская «королевна» Елизавета; они равнодушно отказывались от приглашения на королевскую охоту («а се у нас говенье; мяса мы не едим, и нам оленина к чему пригодитца?»),[1] а виденным ими развлечениям, например турниру, уделяли скупые, чисто деловые строки («И Григорей и Ивашко королевнину потеху видели, как перед нею билися, съезжаясь меж себя, князи, боярские

---

[1] «Сборник имп. русского исторического общества», т. XXXVIII, СПб., 1880, стр. 34—35 (Посольство Неудачи Ховралева).

дети и дворяне в полных доспесех на аргамацех и на жеребцах древцы»).[2] Конечно, первое знакомство русских людей с английской ренессансной культурой второй половины XVI в. не могло быть особенно плодотворным: и русские официальные путешественники появлялись в ту пору в Лондоне относительно редко, и вероисповедные и бытовые различия между москвичами и лондонцами были еще очень велики, и разделявший их языковый барьер являлся труднопреодолимой преградой. Тем не менее именно в «статейных списках» труднее всего было бы ожидать каких-либо записей об особенностях бытового уклада и развлечениях англичан. «Статейные списки», предназначавшиеся для правительственных инстанций, были прежде всего документами официального характера, а не рассказами любознательных путешественников. В них занесено все, что относилось к деловой стороне их поездок, все то, что они считали необходимым упомянуть для оправдания своего поведения или конечных результатов своих поездок.

И если московским послам, ездившим в Англию, как это давно уже было подчеркнуто, отнюдь нельзя было отказать ни в дипломатических способностях, ни в действительном умении вникнуть в то, что им было поручено в Москве, то легко можно допустить, что их внимание не раз обращалось и к таким частным явлениям английского быта и культурной жизни, описанию которых можно было не уделять места в деловых документах; русские путешественники должны были замечать многообразные явления этого рода, увозить впечатления о них, даже рассказывать о них по возвращении на родину в более узких дружеских кругах. К сожалению, ни документальными материалами, ни косвенными свидетельствами о подобных впечатлениях русских путешественников за границей мы не располагаем; из этого, однако, вовсе не следует, что их и вообще не было. Хотя иностранцы, в особенности дипломатические представители, вели в то время в Англии довольно замкнутый образ жизни, участники русских посольств окружены были специальными переводчиками, свободно общались с англичанами, бывавшими в Москве и владевшими русской разговорной речью, и всегда знали множество новостей сверх тех, какие заносились ими в официальные отчеты; наконец, для наблюдений всякого рода у них всегда оставалось много свободного времени: не только на путь, но и на самое пребывание в заморских странах уходили тогда многие месяцы. В «статейном списке» московского посольства Григория Микулина, направленного в 1600 г. к королеве Елизавете Борисом Годуновым, приводится, например, немало действительно достойных внимания бытовых подробностей о лондонской столице. Между строк этого донесения порою угадывается, насколько глубоко окунулся он в английскую общественную жизнь. Г. Микулин толково и со многими подробностями рассказал о происшедшем в Лондоне на его глазах 13 февраля 1601 г. антиправительственном восстании графа Эссекса и упомянул среди главных

[2] Там же, стр. 322 (Посольство Григ. Микулина). Ср.: Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статейные списки. М.—Л., 1954, стр. 172—173.

его приверженцев графа Саутгемптона — приятеля и покровителя Шекспира. Г. Микулин знал многое об этом заговоре и даже, может быть, ему втайне сочувствовал (сама королева писала Годунову, что Микулин готов был подвергнуться опасности и биться с бунтовщиками), получая сведения о происходившем несомненно из первых рук.[3] Секретарем Эссекса был Джайлс Меррик, который, как это вскоре выяснилось на суде, незадолго до начала восстания побывал в театре «Глобус» и через актера Филлипса предложил труппе сыграть драму «Ричард II» — вероятно, шекспировскую — ради сцены низложения и убийства короля. Выступавший на суде с обвинениями Ф. Бэкон утверждал, что Меррик приказал играть на театре эту пьесу в присутствии своем и других заговорщиков для того, чтобы оказать воздействие на зрителей, и что он предложил актерам «Глобуса» особое вознаграждение. Родным братом этого Меррика был Джон Меррик, один из видных деятелей английской торговой компании в Москве, хорошо знавший русский язык, постоянно общавшийся со всеми русскими, бывавшими в Англии; от него всегда можно было получить самые свежие политические новости. Таким образом, у Микулина и его сотрудников было достаточно поводов и возможностей не только узнать о подробностях заговора, но попутно осведомиться и о той роли, какую играл театр в общественной жизни Лондона. Достойно внимания, что именно документы, связанные с посольством Микулина, доставили косвенные, но существенные данные для определения даты первого представления комедии Шекспира «Двенадцатая ночь»; шекспироведы воспользовались ими лишь в недавнее время.[4]

Как известно, заглавие этой пьесы относится не к ее сюжету, но, по-видимому, к дате ее постановки на сцене. Двенадцатой ночью (или, соб-

---

[3] «Сборник имп. русского исторического общества», т. XXXVIII, стр. 338—340; Путешествия русских послов XVI—XVII вв., стр. 172—173; Н. Чарыков. Посольство в Англию дворянина Григория Микулина в 1600 и 1601 гг. М., 1876, стр. 11—12.

В интересной работе М. Реслер об условиях жизни иностранцев в Англии в конце средних веков и в эпоху Возрождения, дающей много ценных данных и для историков русско-английских отношений, мы находим очень любопытные соображения о том, почему английские публичные театры этой поры (кроме придворных зрелищ) мало посещались иностранцами, в особенности же дипломатами. Помимо языковых трудностей, немалое значение имели также специфически посольские церемониалы разных стран, запрещавшие послам посещение народных зрелищ этого рода, где они могли легко подвергнуться оскорблениям зрителей — лондонских ремесленников и горожан. Даже те иностранцы, которые отваживались смотреть публичные спектакли, оставили об этом маловразумительные отчеты в своих письмах и дневниках; таковы, например, известный дневник швейцарца Томаса Платтера, видевшего в Лондоне на сцене шекспировского «Юлия Цезаря» и едва ли понявшего сюжет этой пьесы, сообщения венецианского посла Фоскетини, посетившего театр «The Curtain», который он называет «гнуснейшим местом» (luogo infamissimo), и др. (Margaret Rösler. Die Lebensweise der Ausländer in England im späteren Mittelalter und in der Renaissance. «Englische Studien», Leipzig, 1933, Bd. 68, H. 1, SS. 53—54).

[4] Leslie Hotson. The First Night of Twelfth Night. London, 1961 (1-е изд. — 1954); в этой книге собран большой и очень интересный материал о русском посольстве в Англии в 1600—1601 гг. Ср.: «Shakespeare-Jahrbuch», 1955, Bd. 91, SS. 356—361; «Shakespeare Quarterly», 1955, vol. VI, pp. 121—123, 128—129. См. ниже, стр. 793—796.

ственно, «вечером») в старой Англии назывался вечер Крещения (6 января), которым заканчивался период рождественских празднеств и связанных с ними обрядов, игр, представлений. Предполагают, что для постановки в такой именно вечер и была написана эта веселая пьеса Шекспира. Один из ее героев — Герцог Иллирийский. Орсино — по крайней мере по своему имени восходит к реальному историческому лицу — итальянскому герцогу Орсини, находившемуся в Англии одновременно с посольством Г. Микулина. Когда в канун 6 января королева Елизавета пригласила Микулина к себе на прием — «на праздник на крещеньев день хлеба ясти», в то же время, согласно его отчету, «ударил челом королевне итальянские земли князь Верджен Аурсинов», т. е. именно герцог Вирджинио Орсини, имя которого русский посол воспринял на слух и слегка руссифицировал. Орсини и Микулин видели друг друга в дворцовых покоях Елизаветы, и в тот же вечер здесь после ужина и танцев представлена была шекспировская комедия «Двенадцатая ночь» в присутствии самого автора. По свидетельству Орсини, «московский посол» ни на танцы, ни на комедию приглашения не получил, но, очевидно, о ней знал.[5]

Едва ли поэтому существование постоянно действующих театров в Лондоне могло остаться неизвестным русским путешественникам. И все же представить себе москвича, присутствующего на представлении «Гамлета» или «Отелло», довольно затруднительно. Для русских путешественников из состава посольств театральные забавы окружены были многими препятствиями; незнакомство москвичей с английским языком и боязнь уронить свой престиж, появившись в публичном месте без пышной свиты, вероятно, действовали в данном случае сильнее естественных религиозных предубеждений и традиционных национальных запретов. Но театральные представления при дворе послы могли видеть: придворный этикет обязывал, отодвигая на задний план все опасения. Существует свидетельство, правда относящееся к несколько более позднему времени, которое может быть истолковано именно в этом смысле: Джон Чемберлен в письме от 1 января 1618 г. извещал Дадлея Карлтона, что на следующий день при дворе состоится праздничный прием московских послов («the Muscovy Ambassadors shall be feasted at Court to morrow»); недаром это свидетельство занесено в хронику английской сцены.[6] Как бы мы ни отнеслись к этому неясному известию, несомненно то, что недалеко было время, когда зарубежный театр мог вызывать любопытство московских путешественников. Несколько десятилетий спустя в «статейных списках» и записях для памяти русских послов, ездивших в разные страны Западной Европы, уже встречались довольно подробные описания виденных ими придворных театров. Так, например, еще в 1634 г. Федор Шереметев и Алексей Львов видели в Польше театральную «потеху» на сюжет о приходе к Иерусалиму

---

[5] Подробности см. в приложении к настоящей книге: «Шекспир и русское государство XVI—XVII вв.».

[6] J. Payne Collier. The History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage, vol. I. London, 1831, p. 409.

«ассирийского воеводы Алаферна» (Олоферна) и о том, как Юдифь спасла этот город; в 1658—1659 гг. стольник Василий Богданович Лихачев ездил во Флоренцию и, находясь в течение месяца при дворе тосканского герцога Фердинанда II Медичи, описал, впрочем еще достаточно наивно, спектакли, которые ему пришлось видеть («А комидий было при нас во Флоренске три игры разных»); еще десятилетие спустя П. Потемкин, ездивший во Францию ко двору Людовика XIV, видел игру самого Мольера в Амфитрионе...

Аналогичных известий о театрах в Англии не сохранилось, и это вполне естественно. В первой половине XVII в. английский театр вырождался и быстрыми шагами шел к своему упадку, находясь под перекрестным огнем пуританских проповедников — яростных его отрицателей. После начала буржуазной революции в Англии все театры были закрыты несколькими последовательными постановлениями пуританского парламента (первое из них датировано 2 сентября 1642 г.), а за ними началось и уничтожение всех театральных зданий (в 1647 г. был снесен с лица земли «Глобус», в 1649 г. разломаны «Фортуна» и «Феникс», а затем очередь дошла и до Блекфрайерского театра — старого свидетеля шекспировской славы). В полном разладе находились тогда и англо-русские торговые связи: в 1649 г. вышел известный указ царя Алексея Михайловича об изгнании английских купцов из русского государства за многие действия, вредные для московской торговли, а кроме того, и за то, что они своего «короля Карлуса до смерти убили». Ходом английской революции в Москве очень интересовались,[7] но естественный литературный обмен между двумя государствами тогда очень ослабел. Общеизвестно, что и Шекспира постепенно стали в это время забывать в Англии.

В иных, более благоприятных условиях английский театр первой половины XVII в. был бы, по-видимому, замечен русскими путешественниками и описан ими даже ранее, чем театры Кракова, Флоренции или Версаля, тем более, что именно в это время, несмотря на ослабление англо-русской торговли, на всем протяжении пути от Архангельска до Москвы в довольно широких кругах русского населения существовал несомненный интерес к английской культуре. Если между Лондоном и Москвой контакты в области театральных зрелищ не могли наладиться в ту пору, когда английский театр еще существовал перед запрещением, а русский еще не возник, то во второй половине XVII в. связь между ними стала несомненным фактом; однако уже и до того времени и в Англии, и в России вели раздельное параллельное существование, не сближаясь друг с другом, такие явления, которые в других культурных условиях могли получить способность к взаимопритяжению: в среде русского населения, в устной передаче, ходили, например, такие мотивы и сюжеты, которые

---

[7] М. П. Алексеев. Англия и англичане в памятниках московской письменности XVI—XVII вв. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», серия исторических наук, вып. 15, 1946, стр. 84 и сл. (гл. III. Отзвуки английской революции в московской письменности XVII в.).

Шекспир обрабатывал в своих драматических произведениях,[8] известны были такие народные картинки, о которых упоминает и Шекспир,[9] и т. д.

Как только театр был возрожден в Англии, сведения о нем тотчас же проникли и в Москву. Карл II вернулся на родину из Франции в мае 1660 г., а в августе того же года он уже выдал патенты на устройство в Лондоне двух публичных театров; любопытно, что отправлявшийся в этом же году в Лондон из Москвы англичанин Дж. Гебдон имел особое поручение от царя Алексея Михайловича прислать ему «мастеров комедии делать»[10] среди ряда других просьб о вызове в Россию различных специалистов; правда, последствий это поручение не имело[11] и основание придворного русского театра должно было дожидаться царского указа, данного лишь 15 мая 1672 г., но еще до того в 1664 г. в Москве, в английском доме на Покровке, устроен был спектакль иностранцев-любителей по слу-

---

[8] Стоит отметить, что в огромном незавершенном труде Иозефа Шика «Corpus Hamleticum», в котором должны были быть объединены все сюжетные аналогии к легенде о Гамлете в мировой литературе, несколько десятков страниц посвящено русским параллелям: здесь приводятся, в частности, изложение сюжета «Двенадцати Микит» из «Великорусских сказок» И. А. Худякова, сопоставление с Гамлетом итальянской повести о Buovo d'Antona, руссифицированной в русских сказаниях о Бове Королевиче, и т. д. (Joseph Schick. Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Corpus Hamleticum. Abt. I, Bd. V, Teil 2. Leipzig, 1938, SS. 521—570). В песнях об Алеше Поповиче Александр Веселовский находил отзвуки сюжета, легшего в основу новеллы Боккаччо о генуэзце Бернабо и шекспировского «Цимбелина» (А. Н. Веселовский. Южнорусские былины, вып. 2. СПб., 1884, стр. 381; ЖМНП, 1885, № 12, стр. 166). Комедия Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается» (1602—1603) своим мотивом о случайных врачах поневоле восходит, вероятно, к новелле того же Боккаччо о Джилетте Нарбонской; как известно, тот же сюжет разработан в комедии Мольера — первой из его комедий, переведенных на русский язык («Доктор принужденный», между 1702—1709 гг.), но сюжет «Médecin malgré lui» был известен русским и ранее: Олеарий рассказывает об исцелении Бориса Годунова от подагры неучем, а Даарвиль в книге «Les fastes de la Pologne et de la Russie» приурочивает тот же анекдот к исцелению царя Алексея Михайловича («Беседы». Сб. Общества истории литературы в Москве. Т. I. М., 1915, стр. 112—113). Одним из источников «Короля Лира» Шекспира, кроме кельтских народных сказаний, была повесть об императоре Феодосии, включенная и в русский перевод «Римских деяний», и т. д.

[9] Среди распространенных в то время на Руси «Фряжских листов» могли встречаться также листы английской гравировки. Некоторые из них уже были указаны: так, К. Н. Бестужев-Рюмин в заметке по поводу труда Д. Ровинского «Русские народные картинки» высказал предположение, что одна из картинок (№ 197) находится в прямой связи с распространенной в Англии в XVI в. карикатурой «We three» («Мы — трое»), о которой упоминается в словах шута в «Двенадцатой ночи» Шекспира (акт II, сц. 3). «Комментаторы Шекспира, — замечал Бестужев-Рюмин, — массою примеров из старых писателей, преимущественно драматических, доказывают, что картина или вывеска, изображающая двух дураков (или иногда ослов) была очень популярна в „старой веселой Англии“; любимою шуткою было заставлять собеседника прочитывать надпись и таким образом как бы признавать себя дураком» («Исторический вестник», 1882, № 2, стр. 496; Сб. ОРЯС, т. XXIII, СПб., 1881, стр. 432).

[10] И. Я. Гурлянд. Иван Гебдон, комиссариус и резидент. Ярославль, 1903, стр. 46.

[11] И. А. Шляпкин (К истории русского театра при царе Алексее Михайловиче. ЖМНП, 1903, № 3, стр. 210—211) отметил, что «ответа на это поручение в опубликованных бумагах Гебдона не находится. Возможно, что он ничего по этому вопросу не сделал... так дело и остановилось вплоть до театра Готфрида Грегори».

чаю прибытия в Москву английского посла графа Карлейля,[12] и надо полагать, что слухи об этом спектакле достигли и царских палат.[13]

В начале 70-х годов XVII в. наконец был основан и русский придворный театр; пьесы, представлявшиеся в этом театре в 1672—1676 гг., как известно, находились в несомненном родстве с репертуаром так называемых английских комедиантов, странствовавших по немецким землям, но перешли к нам в немецком обличье и ставились по указаниям немецких распорядителей (например, пастора Грегори и его подручных). Предпринимавшиеся с давних пор попытки исследователей проследить ускользающие нити, будто бы непосредственно связывавшие первые русские спектакли с английскими драматическими произведениями, в частности даже с пьесами самого Шекспира, до сих пор еще не привели ни к каким ощутительным результатам.[14] Хотя некоторым из многочисленных англичан и шотландцев, проживавших в русском государстве, имя Шекспира могло быть известно и нечуждо, но все же в русских источниках оно еще не встречается.[15] Мы можем указать лишь на один пример присутствия московского «иноземца» на представлении шекспировской пьесы в Англии в середине

---

[12] <Guy Miège.> La relation de trois ambassades de msgr. le comte de Carlisle. Nouv. éd. revue et annotée par le prince A. Galitzin, Paris, 1857, p. 76. К сожалению, не сохранилось известий, какая пьеса или пьесы были играны тогда в посольском доме в Москве.

[13] Должность лейб-медика при царе Алексее Михайловиче занимал в это время английский врач Семуэль Коллинз; он несомненно присутствовал на указанном выше английском спектакле в Москве, хотя ничего не говорит о нем, упоминая об английском посольстве графа Карлейля в 6-й главе описания современной ему России (The Present State of Russia. London, 1671; книга вышла в свет уже после смерти Коллинза). Коллинз был не только искусным врачом, но и очень образованным человеком, начитанным в художественной литературе, в том числе и драматической. Любопытно, что в 6-й главе своей книги, рассказывая трагикомическую историю обезьяны, принадлежавшей тому же графу Карлейлю, жившей в английском посольском доме на Покровке и получившей известность во всей Москве, Коллинз сравнил московских церковников, увидевших в ней бесовское наваждение, с пуританским проповедником, надутым и невежественным «ревнителем» Бизи, осмеянным в комедии Бена Джонсона «Варфоломеевская ярмарка» (1614), которую Коллинз несомненно хорошо знал.

[14] Так, еще М. Н. Загоскину чудилось примечательное сходство между образами Фальстафа у Шекспира и ассирийского солдата Сусакима в русском тексте «Иудифи, или Олофернова действа», представленной при дворе Алексея Михайловича в 1674 г. (М. Н. Загоскин. Москва и москвичи, выход вторый. М., 1844, стр. 410); Н. С. Тихонравов, со своей стороны, усматривал сходство «с некоторыми подробностями „Укрощения строптивой“» Шекспира в побочной интриге супружеской пары в русском «„Артаксерксовом действе“» (Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. II, М., 1898, стр. 103). Более позднюю «Комедию о Юлии Кесаре», представленную в Москве уже при царе Петре в «комедийной хоромине» в 1702 г., П. О. Морозов (История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 259) считал «отдаленным отголоском драмы Шекспира или другой английской обработки этого сюжета».

[15] Известно, что в кружке московских шотландцев-эмигрантов уже в 80-е годы XVII в. хорошо знали легенду о Макбете и интересовались ею. Это видно, в частности, из того, что Патрик Гордон 10 февраля 1688 г. своею подписью удостоверил «поколенную роспись рода Лермонтовых... в которой упоминалось, что предок их участвовал в свержении „тирана“ Макбета и помог Малькольму „доставати его природное королевство“, за что и был вместе с другими „породными людьми“ пожалован вотчиной» (см.: Н. В. Чарыков. Посольство в Рим и служба в Москве Павла Менезия. СПб., 1906, стр. 652). Отсюда был один шаг к трагедии Шекспира, но неизвестно, был

80-х годов, хотя этот пример едва ли типичен и, вероятно, не имел никаких последствий.

Шотландец Патрик Гордон (1635—1699 гг. в Москве) всегда выделялся среди иноземцев московской слободы по положению, которое он занимал, по продолжительности своей жизни в России, по участию своему в самых важных событиях русской государственной жизни. Живя постоянно в Москве, Гордон поддерживал тесные связи со всеми приезжими иностранцами (он был, например, в приятельских отношениях с графом Карлейлем), интересовался искусством и литературой, любил в своем московском доме устраивать званые музыкальные вечера, на которых, может быть, и «театральная игра» занимала какое-нибудь место. Мы догадываемся об этом по тому, что он всегда посещал театры, когда бывал у себя на родине. Так, приехав на несколько месяцев в Лондон из Москвы весною 1686 г., Патрик Гордон видел там несколько театральных представлений. Он находился, между прочим, и на придворном спектакле, когда, по словам его дневника, «в присутствии короля, королевы и всего двора, в Уайтхолле представлена была трагедия „Гамлет, принц Датский"».[16]

Помимо этого краткого известия, в дневник не занесено более никаких замечаний или записей впечатлений об указанном спектакле. П. Гордон не называет даже имени драматурга, хотя несомненно, что он видел именно пьесу Шекспира; она шла в одной из переделок периода реставрации и, может быть, даже без объявления имени автора.[17] Хотя непосредственные связи между английским и русским театрами стали налаживаться в последние годы XVII в., после того как Петр I провел несколько месяцев в Англии (1698), а затем и сам завел постоянно действующий общедоступный театр в Москве (1702),[18] но о Шекспире у нас в то время речи

ли он сделан. Шотландские монастырские историки еще в XV в. считали Макбета «узурпатором».

[16] Tagebuch des Generals Patrick Gordon... zum ersten Male vollständlig veröffentlicht durch M. C. Posselt, Bd. II. Moskau, 1852, S. 136.

[17] F. Vincke. Bearbeitungen und Ausführungen Shakespeareschen Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garricks. «Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft», 1874, Bd. IX, SS. 41—54; H. Spencer. Shakespeare improved. The restoration versions in quarto and on the stage. Cambridge, Harward University Press, 1927. Из «Дневника» П. Гордона явствует, что он был человеком, не чуждым литературным интересам, которому могло быть известно имя Шекспира (по английским источникам). Живя в Москве, П. Гордон выписывал себе английские книги и получал их через приезжавших торговых агентов; мы знаем, например, что среди них были английский перевод «Дон-Кихота» Сервантеса, старинные романы Форда шекспировских времен, стихи современных ему английских поэтов (Tagebuch des Generals Patrick Gordon..., Bd. III, S. 297). П. Гордон не составлял исключения; в иноземной слободе Москвы в конце XVII в. жили и другие довольно образованные иностранцы. Воспитателем сына П. Гордона был, между прочим, Эрнст Готлиб фон Берге: в 90-е годы XVII в. он жил в России и на Украине, знал русский язык, затем уехал в Англию и наконец получил место переводчика при прусском дворе; Берге был литератором и поэтом и стал одним из первых переводчиков Мильтона на немецкий язык («Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte», 1887, SS. 428—429).

[18] М. П. Алексеев. О связях русского театра с английским в конце XVII — начале XVIII в. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 87, серия гуманитарных наук (Саратов), 1943, стр. 123—140.

еще не было; немного знали о нем тогда и во всей Европе.[19] Имя великого английского драматурга впервые произнесено было у нас в печати только в середине следующего столетия.

---

[19] Свыше ста лет тому назад, впрочем, сделана была попытка отыскать следы воздействия Шекспира в репертуаре театра, заведенного в Петербурге в 1714 г. царевной Натальей Алексеевной, младшей и любимой сестрой царя Петра. Анонимный автор статьи «Взгляд на историю Санктпетербургских театров» (напечатана в издании: «Театрал. Карманная книжка для любителей театра», СПб., 1853, стр. 1—24), говоря о том, что театр, заведенный царевной, являлся первым в новой, недавно основанной русской столице, писал: «Представления этого театра открылись в особом, построенном для того деревянном доме трагедиею, в которой нельзя не заметить влияния Шекспирова: содержание ее заимствовано из недавних мятежей, потушенных правительством, и трагическое действие не обошлось без шута. Жаль, что все эти опыты драматической поэзии исчезли совершенно» (стр. 2). Нужно думать, что хотя это известие основано на действительном свидетельстве современника Петра I, но истолковано оно произвольно и без достаточной исторической аргументации. Речь идет здесь, конечно, об известной книге мекленбургского посланника Вебера, долго жившего в России, «Das Veränderte Russland» (Frankfurt, 1721; было много последующих изданий). Рассказывая (стр. 227—228) о театральных представлениях, устроенных царевной Натальей в специально оборудованном петербургском доме, «на которые дозволялось приходить всякому» и в которых исполнителями являлись «природные русские, никогда не бывшие за границей», Вебер пишет о пьесе, представление которой видел он сам: «Сама царевна сочиняла трагедии и комедии на русском языке и содержание их почерпала частью из Библии, частью из мирских происшествий (weltliche Begebenheiten). Арлекин, из обер-офицеров, вмешивался туда и сюда со своими шутами; наконец, вышел оратор, объяснивший историю представленного действия и обрисовавший в заключение гнусность возмущений и всегда бедственный исход оных (die Schaulichkeit der Empörungen und derselben gemeines unglückliche Ende)». «Как меня уверяли, — продолжает Вебер, — во всем этом драматическом представлении, под скрытыми именами, изображено одно из последних возмущений в России (eine von den letzten Rebellionen in Russland)». И. А. Шляпкин, которому удалось разыскать и опубликовать отрывки из пьес этого первого театра, предположил, что пьеса, о которой идет речь у Вебера, это — «Комедия о пророке Данииле», так как в ней, между прочим, изображены «лукавые жрецы бога Вила», и что здесь будто бы надо искать намеки на восстание башкиров 1707 г. (И. А. Шляпкин. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898, стр. XVI—XVII, XXXI). Эта догадка столь же неправдоподобна, как и все предшествующие попытки истолкования неясного свидетельства Вебера; очевидно, впрочем, что ни один из дошедших до нас фрагментов пьес театра царевны Натальи не дает нам достаточно данных ни для подобного сопоставления пьесы с исторической реальностью, ни для того, чтобы говорить о «влиянии Шекспировом», как это представилось цитированному выше историку петербургских театров. Не менее неосторожным и недостаточно оправданным исторически было также утверждение Э. Фридерихса, будто бы Феофан Прокопович в своей «трагедокомедии» «Владимир» (1705) «близко подошел к Шекспиру» по драматургическому построению своей пьесы («an Shakespeares Dramenbau»); кстати, тот же исследователь приписал Феофану и такие пьесы, какие ему не принадлежат (E. Friederichs. Shakespeare in Russland. «Englische Studien», 1916, Bd. 50, SS. 111—112).

Недавно из публикации Г. Н. Моисеевой стала известна русская рукописная «Гистория о некоем шляхетском сыне» (написана, вероятно, в 1725—1726 гг.); в сюжетных ситуациях и построении эта любопытная повесть имеет некоторое сходство с «Гамлетом» Шекспира или с пьесами немецких комедиантов XVII—XVIII вв. вроде «Наказанного братоубийства» («Der bestrafte Brudermord», 1710). «Можно думать, что автор „Гистории“ знал рассказ о Гамлете в какой-то переработке, близкой к „Наказанному братоубийству“», — утверждает исследовательница (см. Г. Н. Моисеева. Русские повести первой трети XVIII в. М.—Л., 1965, стр. 145—147).

2

Ознакомление русских читателей с Шекспиром обычно вменяется в заслугу А. П. Сумарокову, действительно назвавшему его в печатной книге 1748 г. Более ранних упоминаний имени Шекспира в русской печати пока обнаружено не было.[1] Из этого, однако, не следует, что до конца 40-х годов его имя было вовсе неизвестно русским читателям, причастным к литературе. Те из них, кто читал на иностранных языках, конечно, должны были встретить имя Шекспира в более раннее время.

Существуют, например, реальные основания для предположения, что имя Шекспира знал еще Антиох Кантемир, хотя он и не говорит о нем в бумагах, до нас дошедших. В 30-х годах (1732—1738) Кантемир, как известно, жил в Лондоне в должности русского посла; вероятно, он бывал в это время и в английских драматических театрах, хотя по преимуществу интересовался оперой (где начали ставиться произведения Генделя) и чувствовал особую склонность к вошедшим в это время в моду в Англии итальянским певцам. Письма Кантемира, а также каталог его парижской библиотеки, однако, свидетельствуют, что он не должен был пройти мимо тех книг, английских и французских, в которых поднималась речь о Шекспире и встречались отзывы о его произведениях, чем чаще, тем во все более восторженных тонах. В библиотеке Кантемира находились, например, все морально-сатирические журналы Р. Стиля и Дж. Аддисона (в переизданиях 30-х годов), заложившие прочную основу для эстетической критики Шекспира. Еще в Лондоне Кантемир читал «Философические письма» (1734) Вольтера, в которых находятся столь знаменитые впоследствии страницы, посвященные Шекспиру; впрочем, отзыв Кантемира об этой книге Вольтера был пренебрежительно ироническим. (Кантемир называет их неточно «Письмами об англичанах» и прибавляет, что это «рассказы, слышанные в лондонских кофейнях»).

Уже в Париже Кантемир свел близкое знакомство с Луиджи Риккобони, знаменитым актером, режиссером, теоретиком театра и писателем, с которым он имел возможность не один раз обмениваться мнениями об особенностях театральной культуры в различных странах Западной Европы. Кантемир, в частности, хорошо знал книгу Л. Риккобони «Исторические и критические размышления о различных театрах в Европе» («Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe», Paris, 1738),[2] в которой помещены также рассуждения о театре в Англии и

---

[1] Косвенное упоминание пьес Шекспира обнаружено в первом русском журнале — «Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях» (1731, т. LXXVIII, стр. 318). Здесь в статье «Перевод LXI разговора из 1 части Спектатора» мимоходом говорится о «показании преизрядных Гамлетовых и Отелоновых комедий». По всей видимости, переводчик принял шекспировских героев за авторов (см.: Ю. Левин. О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати. «Русская литература», 1965, № 1, стр. 196—198).

[2] В описи библиотеки Кантемира, опубликованной В. Н. Александренко (К биографии Кантемира. «Варшавские университетские известия», 1896, кн. II—III), эта книга значится под № 482. У Кантемира были и другие книги Риккобони (см. здесь же

о драматургии Шекспира. Л. Риккобони был дважды в Англии (1727, 1728), особо интересовался здесь организацией театрального дела и в указанной книге дал маленькую, но свежую для французских читателей историю английского театра от «Горбодука» (1561) — первой английской трагедии Нортона и Севиля — и до комедий Уильяма Конгрива, с которым он имел личную беседу. Правда, Шекспир не привлек преимущественного внимания Риккобони; он без особого сочувствия отозвался о его «кровавых» драмах, виденных им на сцене, — «Гамлете» и «Отелло», в которой происходит «невероятное удушение Дездемоны», полагая, что трагедии, полные ужасов и пятнающие сцену кровью, созданы во вкусе англичан; тем не менее Риккобони был далек от полного осуждения Шекспира-драматурга и несомненно испытывал к нему нечто вроде удивления, смешанного со страхом. Несколько лет спустя Кантемир добился разрешения издания в Париже новой книги Л. Риккобони — «О реформе театра» (De la réformation du théâtre. Paris, 1743), предварительно испросив в Петербурге через всемогущего тогда временщика, графа Лестока, разрешения на посвящение этого труда «Елизавете I, императрице всероссийской», которое и было дано.[3] И в этой книге Риккобони мимоходом говорится об английском театре, так как предлагавшаяся им и имевшая просветительский оттенок реформа имела в виду все театры Европы; особо затрагивалась здесь также предвиденная автором в будущем роль русского театра.[4] Все вышеприведенные факты и приводят нас к заключению, что о Шекспире знали, хотя бы только по имени, и Кантемир, и русские читатели книг Риккобони, которые в Петербурге и Москве популяризировал тот же Кантемир.

В 1748 г. А. П. Сумароков выпустил отдельным изданием «Две епистолы». Во второй из них, приглашая читателей «взойти на Геликон», чтобы увидеть там творцов, достойных славы, Сумароков среди многих прославленных писателей древнего и нового мира назвал нескольких англичан. Сначала упомянуты

Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный,

затем «остроумный Поп». В сопровождающих этот стихотворный трактат «Примечаниях на употребленные в сих епистолах стихотворцев имена» Сумароков разъяснил: «Шекеспир, аглинский трагик и комик, в котором

№№ 238, 239 и 845). Об отношении Риккобони к Шекспиру см.: J. J. Jusserand. Shakespeare en France sous l'ancien régime, Paris, 1898, p. 174—175.

[3] Л. Н. Майков. Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. СПб., 1903, стр. 176; Ф. Я. Прийма. А. Кантемир и его французские литературные связи. В сб. «Русская литература. Труды Отдела новой русской литературы», т. I, М.—Л., 1957, стр. 37—39.

[4] L. Riccoboni. De la réformation du théâtre. Paris, 1743, pp. V—VII (посвящение имп. Елизавете Петровне); на стр. VIII Риккобони подчеркнул, что предлагаемая им реформа театра была бы «предприятием, вполне достойным дочери Петра Великого» и что «Россия извлекла бы отсюда новый блеск для изящных искусств и дала бы другим государствам пример или, скорее, послужила образцом». Ср.: Xavier de Cour-

и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 году на 53 века своего».[5]

Источник этих сведений не определен. Большинство критиков и исследователей Сумарокова возводило это первое русское печатное известие о Шекспире к суждениям об английском драматурге Вольтера; такое сопоставление стало устойчивым и традиционным. С. Глинка, перепечатывая «епистолу» Сумарокова и уделив несколько страниц панегирической характеристике Шекспира и отношений к нему Сумарокова, между прочим, заметил: «Сумароков — первый из русских писателей ознакомил нас с именем и театром Шекспира. Увлекаясь мнением Вольтера, он говорил, что у Шекспира очень много худого и чрезвычайно много хорошего».[6] «Вольтеровский взгляд на Шекспира повторился и во взгляде нашего писателя (Сумарокова, — *М. А.*), который называл великого английского поэта непросвещенным, хотя и признавал в нем гениальность», — утверждал, в свою очередь, В. Стоюнин.[7] Это мнение дожило и до наших дней. «Здесь Сумароков лишь повторил хорошо известный отзыв Вольтера о Шекспире, высказанный в предисловии к его трагедии „Семирамида"» (1746), — замечал, например, А. С. Булгаков.[8] Между тем нетрудно заметить, что приведенное выше «примечание» Сумарокова ко второй его эпистоле более походит на цитату, заимствованную из какого-нибудь справочного издания, тем более, что здесь дана в первый раз на русском языке точная дата смерти Шекспира, еще не часто встречавшаяся в континентальной европейской печати: Вольтер, в частности, говоря о Шекспире в XVIII «Философском письме», мог сообщить лишь, что Шекспир творил «приблизительно в то же время, что и Лопе де Вега».

Источником кратких справочных сведений о Шекспире, сообщенных Сумароковым, была, по-видимому, не французская, а немецкая книга, скорее всего «Краткий словарь ученых» Йёхера в первом издании 1733 г. («Jöcher's Compendiöses Gelehrten Lexicon»), где имеются следующие строки: «Shakespear (Wilh.) — английский драматург, родившийся в Стратфорде в 1564 году, был плохо воспитан и не понимал латыни, однако достиг поэтических высот (brachte er aber in der Poesie sehr hoch). Он был веселого нрава, но мог быть также очень серьезным, отличался в трагедиях... Он умер в Стратфорде в 1616 году, 23 апреля на 53 году жизни».[9] Даты рождения и смерти Шекспира заимствованы словарем Йёхера из над-

---

ville. Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII s. Luigi Riccoboni dit Lelio, t. I. Paris, 1943, pp. 300—301.

[5] А. П. Сумароков. Две епистолы. СПб., 1748, стр. 9; А. Е. Бурцев. Обстоятельное описание редких и замечательных книг, брошюр, художественных изданий, старых и новых рукописей, т. I. СПб., 1901, стр. 231—238.

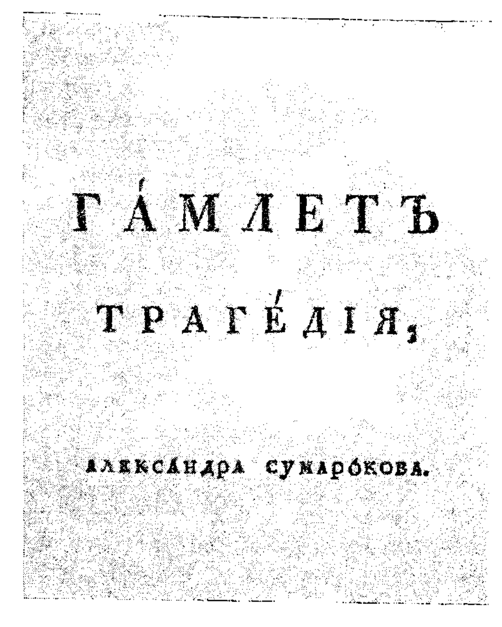
[6] С. Глинка. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова. СПб., 1841, стр. 224—227.

[7] Вл. Стоюнин. Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856, стр. 58.

[8] А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. «Театральное наследие», сб. I, Л., 1934, стр. 49.

[9] Hans Wolffheim. Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts. Hamburg, 1959, S. 91.

гробной надписи в Стратфорде; во французских биографических и энциклопедических словарях эти даты начали помещаться лишь несколько десятилетий спустя. Если правильна догадка, что именно справка о Шекспире в «лексиконе» Иёхера явилась источником «примечания» Сумарокова, это может послужить лишним доводом в пользу того, что примененный к Шекспиру русским писателем эпитет «непросвещенный» следует понимать буквально, как отзыв о писателе, не получившем настоящего классического образования, не понимавшем по-латыни и достигшем творческих вершин вопреки отсутствию «хорошего воспитания». Словарь Иёхера в данном случае основывался на первой английской биографии Шекспира, написанной драматургом Никласом Роу (Rowe, 1673—1718) и предпосланной выпущенному им в Лондоне в 1709 г. семитомному изданию сочинений Шекспира. Эта биография полна анекдотических и фантастических сведений о Шекспире и имеет тенденцию подчеркнуть стихийность его творческого дарования при бедном и недостаточном образовании, которое будущий драматург мог получить в скромной провинциальной грамматической школе. Вероятно, именно эта биография и послужила поводом для начала длительного спора об «учености» и «неучености» (т. е. об «образованности» и «необразованности») Шекспира; спор этот продолжался в течение всего XVIII в., в особенности после 1767 г., когда появилась книга Р. Фармера («On the learning of Shakespeare»), специально направленная против распространенного мнения относительно «необразованности» Шекспира и неосведомленности его в различных науках и областях знания.[10]



«Гамлет» А. П. Сумарокова. СПб., 1748. Первая страница.

---

[10] О биографии Шекспира, написанной Роу, как об источнике этого спора, см. в кн.: D. Nichol Smith. Eighteenth Century Essays on Shakespeare. Glasgow, 1903, Introduction, p. XXII. Г. Ивенс подробно излагает этот спор вплоть до 1766 г. (H. A. Evans. A Shakespearian Controversion of the eighteenth century. «Anglia», 1905, Bd. XXVIII, SS. 457—476; ср.: R. W. Babcock. The genesis of Shakespeare Idolatry. 1766—1799. Chapel Hill, N. C., 1931, pp. 57—69). В Германии Готшед в 1741 г. упоминал о шекспировских «Unwissenheit und Uebertragung der theatralischen Regeln» (Hans Wolffheim. Die Entdeckung Shakespeares, S. 94), т. е. отличал вопросы о его «непросвещенности» и о применении им театральных канонов.

Называя Шекспира «непросвещенным», Сумароков повторял лишь общее суждение о нем европейской критики и вовсе не хотел подчеркнуть, что он не придерживался принятых драматургических правил. Давая двойственную и противоречивую оценку Шекспира (у которого «и очень худова и чрезвычайно хорошева много»), Сумароков также не был вполне самостоятельным; так думали о нем и во Франции, и в Германии; большее значение, чем отзывы Вольтера, имело для Сумарокова «Рассуждение об английском театре» Лапласа («Discours sur le Théâtre Anglois»), напечатанное в виде предисловия к его переводам пьес английских драматургов;[11] во втором томе этого издания помещен прозаический перевод-пересказ «Гамлета» Шекспира. Именно этим изданием и пользовался Сумароков для своей трагедии «Гамлет», отдельным изданием вышедшей в Санкт-Петербурге в том же 1748 г., что и его «Епистолы».

В «Гамлете» Сумарокова имя Шекспира названо не было. Характерно, впрочем, что его тотчас же произнесли (притом с укором по адресу Сумарокова) первые же критики этой русской трагедии 1747 г. Отсюда можно заключить, что для них уже в эту пору (к концу 40-х годов) имя английского драматурга было известно хотя бы понаслышке. Одним из таких критиков был В. К. Тредиаковский. В инспирированном Г. Н. Тепловым полемическом «Письме» Тредиаковского «от приятеля к приятелю» 1750 г., представляющем собой весьма резкий и язвительный критический разбор произведений Сумарокова, он осуждал русского драматурга прежде всего за малую самостоятельность или, лучше сказать, за явную подражательность его творений: первая его трагедия — «Хорев» написана «вся в плане французских трагедий»; второй трагедией явился «Гамлет», но и он, «как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с английские шекеспировы, а с прозы уже сделал ее почтенный автор нашими стихами».[12] Далее, подводя итоги своим наблюдениям над творениями Сумарокова, Тредиаковский утверждает: «...нет, почитай, ничего в сочинениях авторовых, которое не было б чужое... Язвительная его комедия не его, да Голбергова... Гамлет — Шекеспиров».[13]

Было бы весьма интересно дознаться, каких «очевидных свидетелей» из своего литературного окружения Тредиаковский имел в данном случае в виду (вероятно, это были его коллеги по Академии наук); под прозаическим переводом «Гамлета» эти «свидетели» могли разуметь лишь французский прозаический пересказ Лапласа 1745 г. Сам же Тредиаковский его, вероятно, не видел; поэтому он и не называет его более точно и прибегает к ссылке на «очевидных свидетелей».[14]

---

[11] P.-A. de La Place. Le Théâtre anglois, t. I. Londres, 1745.

[12] А. Куник. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII в., ч. II. СПб., 1865, стр. 441.

[13] Там же, стр. 484—485.

[14] В «Эпистоле от российские поэзии к Аполлину» В. К. Тредиаковского, напечатанной в 1735 г. (в его «Способе к сложению российских стихов»), Шекспир не упомянут; единственным представителем британской музы является «Милтон» (здесь же названа и «Милтонова поема о потерянии рая») (см.: А. Куник. Сборник материалов..., ч. I, стр. 43). Ломоносов, которому «Гамлет» Сумарокова был дан на отзыв,

Эти обвинения весьма обидели самолюбивого Сумарокова, и он дал им резкий отпор. В своем «Ответе на критику» он так возражал Тредиаковскому: «Гамлет мой, говорит он (Тредиаковский, — *М. А.*), не знаю от кого услышав, переведен с французской прозы аглинской шекеспировой трагедии, в чем он очень ошибся. Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и клавдиева на колени падения, на шекеспирову трагедию едва ли походит».[15]

Это фактическое указание очень существенно; к сожалению, оно все же не позволяет установить, в каком именно переводе или пересказе и с какой полнотой была Сумарокову известна шекспировская трагедия. Указанные Сумароковым два места его трагедии (д. II, явл. 1 и д. III, явл. 7) действительно имеют сходство с соответствующими местами в тексте шекспировского «Гамлета». У Сумарокова Клавдий, стоя на коленях, произносит слова, близко напоминающие монолог Клавдия у Шекспира (д. III, сц. 3). В особенности бросается в глаза близость монолога Гамлета у Сумарокова к прославленному «Быть или не быть» у Шекспира (д. III, сц. 1). В этом первом по времени опыте передачи русскими стихами знаменитого «To be or not to be» современники Сумарокова и даже следующие поколения читателей находили «сильные стихи»,[16] вполне пригодные для особой декламации, независимой от пьесы в целом. Эти архаические стихи и на самом деле достигают порой довольно сильного эмоционального напряжения. Вот отрывок начала этого монолога:

В тебе едином, меч, надежду ощущаю,
А праведную месть я небу поручаю.
Постой... великое днесь дело предлежит:
Мое сей тело час с душою разделит.
Отверсть ли гроба дверь, и бедствья окончати?
Иль в свете сем еще претерпевати?
Когда умру, засну... засну и буду спать?
Но что за сны сия ночь будет представлять?
Умреть и внити в гроб... спокойствие прелестно;
Но что последует сну сладку? .. Неизвестно.
Мы знаем, что сулит нам щедро божество;
Надежда есть, дух бодр, но слабо естество.
О, смерть! Противный час! Минута вселютейша!
Последняя напасть, из всех напастей злейша!
Воображение, мучительное нам! [17]

о Шекспире не обмолвился ни единым словом; в октябре 1748 г. Ломоносов сообщил Академии, что в прочтенной им трагедии «нет ничего, что б предосудительно кому было и могло б напечатанию оной препятствовать» (М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 9, М.—Л., 1959, стр. 620), но отметил для себя один неудачный стих в трагедии и посвятил ему особую эпиграмму (там же, т. 8, 1959, стр. 211); тот же стих вызвал весьма язвительные насмешки Тредиаковского.

[15] А. Сумароков, Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, ч. X, М., 1782, стр. 117.

[16] Почти столетие спустя после его создания С. Глинка считал, что в этом монологе есть «сильные стихи» и что во всей этой трагедии Сумарокова стих «дышит какою-то мрачностью» (Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова, ч. 3, стр. 95—96).

[17] А. Сумароков, Полное собрание всех сочинений..., ч. III, 1781, стр. 95.

Вопрос о том, какой именно текст шекспировской трагедии был перед глазами Сумарокова, когда он создавал стихотворную русскую ее перифразу (разумеется, французский, так как немецкого перевода «Гамлета» в это время еще не существовало), давно уже считался решенным: обычно указывалось, что Сумароков вдохновлялся Вольтером; доказательств, однако, такому предположению не представлялось, поэтому необходимы были бы дальнейшие подробные стилистические сличения и сопоставления.

У Вольтера, как известно, существует два перевода данного монолога Гамлета — вольный стихотворный с рифмами и прозаический, близкий к дословному, включенный в XVIII письмо («О трагедии») из цикла его «Писем об англичанах, или Философских писем» (1733). Только последним и мог воспользоваться Сумароков, так как вольтеровский стихотворный перевод этого монолога очень отклонился от оригинала, затронув, в частности, антиклерикальные и атеистические проблемы, разумеется вовсе отсутствующие в обработке Сумарокова.[18] В предположении, что Сумароков вычитал текст монолога Гамлета у Вольтера, впрочем, и вовсе не будет никакой необходимости, если мы будем считать наиболее вероятным, что основным источником русского драматурга был сокращенный прозаический перевод Лапласа во втором томе его «Английского театра» 1746 г.;[19] в этом же источнике Сумароков мог познакомиться и с другим местом шекспировской трагедии, которому он подражал по собственному признанию, — с монологом коленопреклоненного Клавдия: Вольтер перевода его не приводит.

---

[18] Вольтер в этом монологе, обращаясь к Смерти, восклицал, что только она способна примирить человека с коварством божества и лживостью священнослужителей —

Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie,
De nos prêtres menteurs bénir l'hypocrisie,
D'une indigne maîtresse excuser les erreurs,
Ramper sous un ministre, adorer ses hauteurs
etc.

Ср.: J. J. Jusserand. Shakespeare en France..., pp. 166—167; F. Baldensperger. Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France. «Études d'histoire littéraire», t. II. Paris, 1910, pp. 155—216. В 1746 г. Вольтер издал трагедию «Семирамида», которой предпослано «Рассуждение о трагедии»; здесь вновь упомянут «Гамлет» и дана весьма противоречивая характеристика Шекспира.

[19] Знакомство Сумарокова с «Гамлетом» именно по переводу Лапласа уже с давних пор считается установленным, хотя подробные текстологические сличения французского и русского текстов, насколько мне известно, не производились. В. Солнцев в статье «А. П. Сумароков как драматург» («Ежегодник императорских театров», сезон 1892/93 г., СПб., 1894, стр. 389) указывает, что переводы Лапласа вызвали нападки французской критики, на которые он отвечал в 3-м томе своего «Théâtre Anglois»: «Отголоски этого спора, нет сомнения, достигли и России, куда с воцарением имп. Елизаветы Петровны хлынули потоком произведения французской словесности». Стоит, однако, отметить, что на вторую половину 40-х годов пришелся более громкий «международный» спор о Шекспире, основанный не столько на отзывах Вольтера или Лапласа, сколько на «Письмах» аббата Леблана (1745), возбудивших длительную полемику (см.: Helene Monod Cassidi. Un voyageur philosophe au XVIII s. L'abbé Jean-Bernard Le Blanc. Cambridge, Mass., 1941, pp. 68—70; Chanoine Camille Looten. La première controverse internationale sur Shakespeare entre l'abbé Le Blanc et W. Guthrie 1745—1747—1758. Lille, 1927).

И все же именно Вольтера считали повинным в появлении первого русского «Гамлета» и по мерке автора «Философских писем» и с точки зрения его драматургических правил уже издавна определили значение этой трагедии Сумарокова многочисленные русские критики и исследователи. При этом они совершали ошибки двоякого рода: преувеличивая роль Вольтера для истории первого знакомства Сумарокова с Шекспиром и давая неверную и неоправданную исторически характеристику отношения к Шекспиру самого Вольтера.[20]

---

[20] Для старого русского вольтероведения характерно устойчивое представление о Вольтере как о хулителе и отрицателе Шекспира; именно безоговорочно отрицательный взгляд Вольтера на английского драматурга будто бы наложил отпечаток и на восприятие Шекспира русскими читателями XVIII в., притом не одними лишь «вольтерианцами». Такое мнение основано было на произвольно выхваченных из статей и предисловий Вольтера парадоксальных высказываниях его о Шекспире (вроде легко запоминающегося, но никогда как следует не истолкованного сопоставления Шекспира с «пьяным дикарем» — в предисловии к «Семирамиде»). Так, например, И. Иванов (Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII в. М., 1895, стр. 280—283) считал, что Вольтер был «беспощадным врагом» Шекспира, что якобы, по мнению Вольтера, Шекспир «погубил английский театр»; И. Иванову казалось, что Вольтер представил даже в Академию свой перевод шекспировского «Юлия Цезаря» — «с очевидной целью — окончательно подорвать авторитет английского драматурга» (!) и что, наконец, переписка Вольтера в 70-е годы «занята исключительно вопросом, как уничтожить врага» (!). Нет необходимости оговаривать особо, насколько все это далеко от истины и как мало считается автор с эволюцией взглядов Вольтера за несколько десятилетий и на английскую литературу, и на Шекспира. Советское вольтероведение внесло существенные коррективы в подобные формулировки и, кроме того, обогатило историю шекспироведения во Франции в XVIII в. ранее неизвестными отзывами Вольтера о Шекспире, извлеченными из рукописных фондов, хранящихся в СССР. Еще в 1937 г. В. С. Люблинский опубликовал приготовленное Вольтером к изданию, но не увидевшее света посвящение гр. И. И. Шувалову трагедии «Олимпия» (1761), содержащее в себе весьма красноречивую апологию шекспировской театральной правды, противопоставленной неизменным порокам французского классического театра — «отсутствию действия» и «заполнению целых пяти актов одними разговорами при отсутствии обстановки» (Наследие Вольтера в СССР. «Литературное наследство», т. 29—30, М., 1937, стр. 28—30, 34). Этот важный отзыв Вольтера о Шекспире, опубликованный первоначально только в русском переводе, в настоящее время напечатан и во французском оригинале по ленинградской рукописи. (Новые тексты переписки Вольтера. Письма Вольтера. Публикация, вводные статьи, примечания В. С. Люблинского. М.—Л., 1956, стр. 265—276). И западноевропейская, и русская критика не раз подчеркивали непонимание Вольтером величия шекспировской драматургии, недооценку ее литературными деятелями — рационалистами, сознание которых было заранее ограничено пределами классической драматургической эстетики (см., например: Б. Варнеке. Путь к Шекспиру. «Театр и драматургия», 1933, № 1—2; «Шекспир совершенно не был воспринят рационалистами XVIII века во Франции», — замечал ранее Ф. Батюшков — «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 5); за рубежом аналогичное мнение высказывали Ч. Хейнз (C. M. Haines. Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to V. Hugo. London, 1925) и А. Брандль в рецензии на эту книгу («Archiv f. d. Studium der Neuerer Sprachen und Literaturen», 1926, Bd. 149, SS. 267—268)). На обратную сторону вопроса обратил внимание К. Н. Державин, давший в своей монографии о Вольтере краткую, но очень верную характеристику эволюции воззрений французского писателя на Шекспира и, между прочим, подчеркнувший «необычную для своего времени проницательность в оценке Шекспира, вопреки строгой догме классической эстетики, обнаруженную Вольтером в признании мощности драматического воображения, истины страстей и силы выразительности шекспировского театра». На основании многочисленных отзывов Вольтера

Литература о «Гамлете» Сумарокова довольно велика, но однообразна; только в недавнее время во взгляде на эту трагедию наметились некоторые, несомненно плодотворные сдвиги и значение ее в истории русского театра подверглось полной переоценке. Старые критики Сумарокова подчеркивали, что допущенные им отступления от шекспировского сюжета и его трактовки были естественны и неизбежны. Для Н. Булича «Гамлет» Сумарокова — это «темное, отдаленное и извращенное предание о датском принце Шекспира. Здесь у каждого действующего лица есть наперсник или наперсница, а у Офелии даже мамка. Элемент фантастический, который придает такую роскошную жизнь великому созданию английского трагика, отброшен совершенно, согласно французской теории, по которой le merveilleux, чудесное, есть достояние эпопеи и никак не трагедии».[21] «Не станем в Гамлете Сумарокова искать шекспировского Гамлета, которого там не найдем и тени, — вторил Буличу В. Стоюнин; — его содержание автор перекроил по французской мерке».[22] Еще резче о «Гамлете» Сумарокова отозвался В. А. Лебедев, писавший, что «вместо трагедии, заключающей в себе глубокий смысл и знание человеческого сердца, Сумароков давал зрителю несколько эффектных сцен без всякой связи».[23] Позднее А. С. Булгаков свидетельствовал, что «Гамлет» Сумарокова «не может рассматриваться как попытка ознакомить русское общество с произведением великого английского драматурга; и, конечно, сам Сумароков, открещиваясь в приведенном выше возражении Тредиаковскому даже от подражания Шекспиру в этой трагедии, был совершенно искренен. Он действительно заимствовал для нее сюжет шекспировской трагедии и то не непосредственно, а через перевод-пересказ Де Лапласа, но, заключив его в строгие рамки условностей классической теории, он дал в результате совсем новую пьесу. Идя слепо по стопам Вольтера, он не мог сделать ничего иного».[24] Самое обращение Сумарокова к сюжету о датском принце и необходимость его преобразования представлялись при этом недостаточно оправданными или даже вовсе непонятными.[25]

о Шекспире К. Н. Державин приходил к заключению, что «Вольтер первый из европейских писателей утвердил права Шекспира на величие и с наибольшей ясностью отметил в его театре те черты, которые должны были оказать свое влияние на ближайшие судьбы французской драматургии. Даже та среда, в которой вращался Вольтер в Англии, вряд ли, за немногими исключениями, могла вдохновить его на восторженную оценку Шекспира» (К. Н. Державин. Вольтер. М.—Л., 1946, стр. 326—333).

[21] Н. Булич. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854, стр. 148.

[22] В. Стоюнин. Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856, стр. 57—58.

[23] В. А. Лебедев. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года. «Русский вестник», 1875, № 12, стр. 775 (в этой статье, однако, дается довольно подробный, хотя и тенденциозный, разбор трагедии в целом); см. также статью В. А. Солнцева «Сумароков как драматург» («Ежегодник императорских театров», сезон 1892/1893. СПб., 1894, стр. 381—397), бо́льшая часть которой посвящена характеристике «Гамлета» (стр. 387—395).

[24] А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России, стр. 52.

[25] С. Глинка, в своей апологетической книге о Сумарокове уделивший так много внимания Шекспиру и утверждавший, что именно Сумароков «первый познакомил русских с именем и с театром поэта великобританского» (стр. XVII), все же признавался: «Не знаю, как посудят другие... но я удивляюсь переходу Сумарокова от Хорева и

В сравнительно недавнее время были предложены по этому поводу новые догадки. Связь трагедии Сумарокова с современной ей общественно-политической действительностью не подлежит никакому сомнению; отсюда и следовали предположения, что в пьесе Шекспира Сумароков нашел сюжет, очень пригодный для возможности высказать в осторожной иносказательной форме ряд суждений политического характера относительно злободневных и волновавших тогдашнее русское общество общественно-политических проблем. «Гениально разрешенная Шекспиром сложная глубоко философская тема зазвучала под пером русского драматурга как тема чисто политической борьбы незаконно отстраненного от престола наследника против узурпатора. Трагедия Шекспира в переработке Сумарокова должна была оправдать в глазах зрителя дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну. Для придворных кругов иносказательный смысл трагедии не мог быть непонятным», — утверждал, например, В. Н. Всеволодский-Гернгросс.[26] Аналогичной была и точка зрения С. С. Данилова, полагавшего, что в «Гамлете» Сумарокова «все сюжетные ходы, все сентенции прямо направлены к тому, чтобы идейно оправдать дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну. Ее имеет в виду автор, когда говорит, что принц Гамлет

...любим в народе,
Надежда всех граждан, остаток в царском роде.

Именно с этих позиций осмысливается в пьесе борьба за освобождение прародительского престола от власти узурпатора-тирана».[27] Такое толкование представляется нам слишком прямолинейным, хотя нельзя отрицать, что в трагедиях Сумарокова очень многое отражает русскую политическую практику той поры и что «сумароковские образы деспотов-правителей в заостренном виде воплощали в себе типичные качества современных автору правителей, начиная с Анны Иоанновны, Бирона, Елизаветы и кончая сильным вельможным барством».[28] Как это ни парадо-

---

Аристоны к Гамлету» (Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова, ч. 3, стр. 93—96; здесь же о Шекспире см.: ч. 1, стр. XVII—XVIII; ч. 2, стр. 224—227 и др.).

[26] В. Всеволодский-Гернгросс. Русский театр от истоков до середины XVIII в. М., 1957, стр. 204—205; первоначально такое истолкование пьесы Сумарокова выдвинуто было тем же автором в статье «Политические идеи русской классицистической трагедии» (в сб. «О театре», Л., 1940); см. также в его кн.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953, стр. 41.

[27] С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, стр. 93.

[28] Е. А. Касаткина. Сумароковская трагедия 40-х—начала 50-х годов XVIII века. «Ученые записки Томского гос. педагогического института», т. XIII, 1955, стр. 220. В этой работе высказаны и более частные и конкретные догадки относительно злободневных намеков, которые усматривали в русском «Гамлете»: «Злодей-честолюбец вельможа Полоний, вдохновитель деспота Клавдия и его сообщник в преступлениях... мог возбуждать ассоциации с такими людьми, как Меншиков и Долгоруков, мечтавшими породниться с царским домом и тем проложить себе путь к трону. Особенно живы были воспоминания о Бироне. Среди современников Сумарокова ходили слухи, что у Бирона был честолюбивый замысел женить своего сына Петра на Елизавете Петровне. С образом честолюбивого царедворца Полония, мечтающего по-

ксально, но именно возможность подобного рода применений сюжета и отдельных ситуаций сумароковского «Гамлета» к событиям русской истории сыграла роковую роль в сценической истории этой пьесы; с другой стороны, она вовсе отрывалась благодаря этому от своего шекспировского прообраза: пьесу Сумарокова возводили теперь к традициям школьного театра и даже древнерусской повествовательной прозы.[29] В конце концов обычными стали утверждения, что «Гамлет» Сумарокова «отнюдь не перевод, а совершенно новая пьеса на тот же самый шекспировский сюжет»[30] или что «с „Гамлетом" Шекспира трагедия Сумарокова не имеет почти ничего общего».[31] Естественными оказались в конце концов попытки реабилитации этой «недооцененной» русской трагедии, новаторская роль которой была энергично подчеркнута, например, Д. М. Ленгом, справедливо отметившим, что «в выявлении драматических возможностей шекспировской темы Сумароков был пионером» и что его «Гамлет» был игран на сцене «на девятнадцать лет ранее, чем первая французская обработка Гамлета, сделанная Дюсисом и являющаяся столь же антишекспировской, как и сумароковская»; Д. М. Ленгу представилось также знаменательным то обстоятельство, что, превращая шекспировского «Гамлета» в неоклассическую трагедию, Дюсис сосредоточил свое внимание на конфликте между долгом и любовью, что задолго до него осуществил Сумароков в своей обработке той же темы.[32]

В вопросе о происхождении сумароковского «Гамлета» высказывались и другие догадки, не получившие, впрочем, достаточного обоснования и подробной исследовательской разработки. Еще А. Лирондель, опираясь на старинное свидетельство Ф. Кони, высказывал предположение, что хотя в тот момент, когда Сумароков писал свою пьесу, на немецкий язык «Гамлет» переведен не был, но актер Конрад Аккерман будто бы играл в Пе-

---

родниться с царским домом и тем обеспечить себе трон, могли ассоциироваться и некоторые елизаветинские фавориты» и т. д.

[29] Е. А. Касаткина отметила связь «Гамлета» с «отмирающей древнерусской литературной традицией, а также, отчасти, с наиболее архаическими чертами устной народной поэзии»: «Архаичны как отдельные образы пьесы, так и сцены... Смерть злобного Полония изображена в духе произведений древнерусской литературы» (Сумароковская трагедия 40-х—начала 50-х годов XVIII века, стр. 257). «В духе архаической традиции древнерусской житийной, апокрифической, также проповеднической литературы изображен образ грешницы королевы Гертруды» (там же, стр. 258), добродетельной святой — Офелии. «Трагедия „Гамлет" в ряде своих сцен напоминает школьные драмы с образамн раскаявшихся и нераскаявшихся грешников» (там же, стр. 260).

[30] А. Бардовский. Русский Гамлет. Восемнадцатый век. «Русское прошлое. Исторический сборник», вып. 4, Пгр., 1923, стр. 138.

[31] Ю. В. Стенник. О художественной структуре трагедии А. П. Сумарокова. «XVIII век», сб. 5, М.—Л., 1962, стр. 279—283. В полном противоречии с истиной находится определение сумароковского «Гамлета» как «перевода», к тому же напечатанного в 1745 г. («это был первый перевод Шекспира на русский язык, хотя „Гамлет" в его переложении мало походил на самого себя» и т. д.), какое мы находим в статье: А. Фитерман. Сумароков — переводчик и современная ему критика. «Тетради переводчика», М., 1963, стр. 16.

[32] D. M. Lang. Sumarokov's Hamlet. A misjudjed Russian tragedy of the eigteenth century. «Modern Language Review», 1948, vol. XLIII, № 1, pp. 67—72.

тербурге на немецкой сцене в том же 1748 г. не только «Гамлета», но и «Ричарда III», — может быть, по переделкам шекспировских пьес, сохранившимся в XVIII в. от репертуара странствовавших по Германии «английских комедиантов», и что именно этим и можно объяснить интерес Сумарокова именно к «Гамлету».[33] Подтверждение догадке о возможности немецкого влияния на выбор темы этой его трагедии, в частности, видели в том, что в произношении Сумарокова он был Га́млетом — с ударением на первом слоге, а не Гамле́том, каким он стал после ставшей у нас популярной переделки Дюсиса; подозревали даже связь сумароковского «Гамлета» с дошекспировским, может быть, кидовским «Гамлетом», игравшимся немецкими комедиантами в XVII и XVIII вв. в Германии. В пользу этого предположения приводили и то обстоятельство, что у Сумарокова «в противоположность Шекспиру и по аналогии с Саксоном Грамматиком и Бельфоре Гамлет не умирает, а остается жить и вступает на престол».[34] Возможность непосредственных воздействий на Сумарокова немецкой эстетики и теории драматического искусства (в свою очередь ориентировавшихся на французский классицизм) в последнее время не только не отрицается, но даже подчеркивается особенно настойчиво. Сумарокову несомненно хорошо было известно литературное окружение Готшеда, его журнал «Beyträge zur Critischen Historia der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit», статьи и трагедии начала 40-х годов Иоганна-Элиаса Шлегеля, в которых воздействие Шекспира уже явственно различимо.[35] Импульс к ознакомлению с произведениями Шекспира Сумароков мог получить именно из немецкого источника.

Сценическая история «Гамлета» Сумарокова известна весьма недостаточно. Встречающиеся порой в литературе сведения об особой популярности этой пьесы на русской сцене XVIII в. нуждаются в очень существенных оговорках. О сценическом исполнении «Гамлета» до 1750 г. ничего не известно, тем более, что до этого времени не существовало и такого театра, для которого Сумароков мог предназначить свою пьесу[36] (придворный кадетский театр был основан лишь 29 января 1750 г.). Известны, однако, даты некоторых последующих представлений. Так, например, 15 ноября 1750 г. при дворе, во внутренних покоях, происходили репетиции «Гамлета» (исполнителями были кадеты Сухопутного шляхетного корпуса): 6 ноября 1757 г. «Гамлет» шел в «Оперном доме», 22 января 1758 г. — на придворном театре, в октябре 1760 г. — в Оперном театре в Москве.[37]

---

[33] A. Lirondelle. Shakespeare en Russie. Paris, 1914, p. 18. Приведенное здесь свидетельство Ф. Кони («Русская сцена», 1864, № 5) маловероятно.

[34] А. Бардовский. Русский Гамлет, стр. 138.

[35] Г. Гуковский. Русская литературно-критическая мысль в 1730—1750-е годы, «XVIII век», сб. 5, стр. 121 (ср. там же, сб. 3, стр. 387—388); Hans-Bernd Harder. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie 1747—1769. Wiesbaden, 1962 («Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik», Bd. 6), SS. 8, 47.

[36] П. Н. Берков. А. П. Сумароков (в серии «Русские драматурги»). М.—Л., 1949, стр. 25.

[37] Сведения заимствованы из «Таблицы русских спектаклей 1750—1763 гг.», напечатанной в кн.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени, стр. 212—213 (см. также:

Свидетельство Н. И. Новикова, что «Гамлет» был в репертуаре ярославской труппы во главе с Ф. Г. Волковым, неясно и документально не подтверждено.[38] Такая же неясность существует относительно представлений «Гамлета» в последнее десятилетие XVIII в.: хотя Ф. А. Кони называет первым русским Гамлетом знаменитого русского артиста И. А. Дмитревского и утверждает, что в его исполнении «Гамлет» не сходил со сцены до конца века,[39] существует и противоположное, более правдоподобное свидетельство, принадлежащее авторитетному театральному деятелю начала XIX в. — А. А. Шаховскому, который утверждал: «Сумароков, слегка познакомившись с Шекспиром, вздумал, как мог, по тогдашнему понятию, воспользоваться его Гамлетом, и несчастный Гамлет, связанный французскими путами, в 1748 г. появился с блестящим успехом на кадетском театре, только ненадолго. С 1762 г. Гамлет совершенно скрылся с русской сцены и появился уже в новой переделке (из Дюсиса) в 1809 году».[40] Причины исчезновения пьесы из русского театрального репертуара, на которые намекает Шаховской, были весьма деликатного свойства и могли быть разъяснены в печати только долгое время спустя. Дело заключалось в своеобразной династической ситуации в России, сложившейся после убийства Петра III и восшествия на престол Екатерины II, и в том, что она изменилась только тридцать четыре года спустя; в течение всего этого периода пьеса Сумарокова, да и подлинный шекспировский «Гамлет», по указанным основаниям были совершенно непригодны в качестве репертуарных пьес для любого театра в России.[41] Историк царствования Павла I,

---

«Беседы». Сб. Общества истории литературы в Москве. М., 1915, стр. 120; В. Всеволодский-Гернгросс. Русский театр от истоков до середины XVIII в., стр. 207).

[38] Ф. Г. Волков и русский театр его времени, стр. 31, 207 («Извлечение из Опыта исторического словаря российских писателей» Н. И. Новикова, 1772 г.). Обособленное место занимает недостаточно ясное свидетельство Джорджа Макартнея, бывшего великобританским послом в Петербурге (в 1765—1767 гг.). В книге своих впечатлений о России (<Earl of Macartney.> An Account of Russia. London, 1768, pp. 167—168), говоря об успехах новейшей русской поэзии и театра, Макартней, между прочим, сочувственно отозвался о произведениях Ломоносова и Сумарокова; последний, по его словам, «написал много произведений, имеющих огромные достоинства (infinite merits). Я с большим удовольствием смотрел его „Гамлета“ и „Меропу“, и хотя они являются подражаниями, но очень удачно приспособлены к русской сцене». Остается необъясненным, где и когда Макартней мог видеть русского «Гамлета» в середине 60-х годов и какое произведение Сумарокова он спутал с трагедией Вольтера «Меропа»; в русском переводе «Меропа» появилась лишь в середине 70-х годов.

[39] «Пантеон», 1853, т. XII, кн. 12, стр. 3; А. Бардовский. Русский Гамлет, стр. 142.

[40] «Репертуар и Пантеон», 1842, т. I, кн. 3, отд. II, стр. 6; А. Бардовский. Русский Гамлет, стр. 142.

[41] А. Бардовский в следующих словах конкретизировал эту параллель: «В России на глазах всего общества... происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник-цесаревич, будущий император Павел I. Гамлет — цесаревич Павел Петрович, убитый король — Петр III, королева Гертруда, сообщница убийц — Екатерина II, Клавдий (у Сумарокова он только придворный, а не брат короля) — Григорий Орлов, почти официальный супруг воцарившейся матери, один из участников переворота 28 июня 1762 г. и брат Алексея Орлова, участника

Н. К. Шильдер, приводит по этому поводу весьма характерный случай из петербургской театральной практики начала 90-х годов XVIII в. Актерам немецкого театра разрешено было сыграть в собственную пользу несколько спектаклей. Одной из пьес они избрали шекспировского «Гамлета». «Директор театра кн. Юсупов сначала этому не препятствовал, но когда узнал содержание пьесы, то запретил представление. Незнающая немецкая публика поинтересовалась узнать пьесу, переплачивала деньги, чтобы ее почитать, и без труда поняла причину запрещения».[42]

Воздействие Шекспира на творчество Сумарокова не ограничилось «Гамлетом», но проявилось и в более поздних его произведениях. Так, например, влияние знаменитого монолога Гамлета («To be or not to be») усматривали также в одной сцене его трагедии «Синав и Трувор» (1750). Впервые это наблюдение сделал неизвестный нам по имени французский критик в парижском журнале 1755 г. в рецензии на французский перевод «Синава и Трувора», сделанный А. Долгоруковым и выпущенный отдельным изданием в Петербурге (1751).[43] Рецензия эта обратила на себя внимание, так как она полностью появилась и в русском переводе, правда, лишь в 1758 г.[44]

Французский критик обратил внимание на 3-ю сцену V действия сумароковской трагедии, где в словах Ильмены «может быть, сыщется некоторое подобие с славным Гамлетовым монологом»; он судил об этом сходстве на основании французского перевода сумароковского текста и приво-

события 6 июня — смерти Петра III. Полониев при всяком дворе можно найти сколько угодно. С Офелией (в зависимости от периода) можно было ассоциировать и Чоглокову, и Чарторижскую, и первую и вторую супругу цесаревича» и т. д. (Русский Гамлет, стр. 142—143). Дневниковая запись Д. П. Маковицкого свидетельствует, что, интересуясь биографией Павла I, Л. Н. Толстой поражен был сходством положения его при русском дворе в юности с Гамлетом («Голос минувшего», 1923, № 3, стр. 10).

[42] Н. К. Шильдер. Император Павел I. СПб., 1901, стр. 563. В этом же труде приводится и другой анекдот, свидетельствующий, что указанные аналогии приходили в голову не только русским современникам Павла I, еще не достигшего престола. В 1782 г. в бытность его в Вене актер Брокман якобы отказался играть роль «Гамлета» Шекспира в придворном театре в присутствии русского цесаревича на том основании, что в театре окажутся «два Гамлета». Представление было отменено, а актер Брокман награжден за удачное и своевременное предупреждение (стр. 159).

[43] «Journal étranger», 1755, avril, pp. 114—156.

[44] «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие», 1758, декабрь, стр. 507—539 (по этому тексту приводятся и нижеследующие цитаты); перепечатано полностью в собрании сочинений Сумарокова, изданном Н. И. Новиковым (т. X, стр. 162—190). Вероятно, на этом основании Н. Булич (Сумароков и современная ему критика, стр. 85—86) считал, что Сумароков сам перевел эту статью из французского журнала, и допустил даже, что и она написана с его ведома; на самом деле перевод сделан Г. В. Козицким, что засвидетельствовано письмом Сумарокова к Екатерине II от 1 февраля 1770 г. («Русская беседа», 1860, т. II, кн. 20, стр. 241). Вероятно, что ту же статью в «Journal étranger» 1755 г. имел в виду и В. Стоюнин (Александр Петрович Сумароков, стр. 58), утверждавший, что Гамлетов монолог «Быть или не быть» «производил на Сумарокова сильное впечатление», так как «и в других его трагедиях встречаются рассуждения героев на ту же тему, что даже заметил французский критик Сумарокова Лагарп» (в тексте опечатка: Лагарт). Если речь идет действительно о «Journal étranger», то догадка о Лагарпе как об авторе указанной рецензии основана на ошибке.

дил соответствующую французскую цитату; вот как это место — медитация на тему о смерти и скоротечности жизни — звучит в русском оригинале «Синава и Трувора»:

Не льстися больше тем, чтоб долго я жила,
Проходит время то, в котором я была.
Отверста вечность мне, иду... куда? Не знаю...
Но что мне знать? Богам я душу поручаю:
Пускай разрушится мое днесь существо,
Мя в нову изведет природу божество...

Через несколько страниц тот же французский рецензент, с похвалой отзываясь о других драматических произведениях Сумарокова, высказывал предположение, что его успехи на этом поприще были обязаны его прекрасному знакомству с западноевропейской драматургией. «Сколь ни остроумен он от природы, — писал он о Сумарокове, — сколь ни блистают естественные его дарования везде в сем сочинении, однако, может быть, не столь сильно, не столь с правдою сходственно изобразил бы он любовь и ревность, есть ли бы никогда не читал Расина и Шекспира». Приведенное замечание о Шекспире, конечно, не прошло незамеченным для Сумарокова, тем более, что «Journal étranger» принадлежал к числу тех французских журналов, которые в ближайшие за этим годы уделяли все большее внимание английской литературе, и в частности Шекспиру.[45]

К концу жизни Сумарокова, уже после отстранения его от театральных дел и переезда в Москву, интерес его к творчеству Шекспира, по-видимому, не только не ослабел, но несомненно даже усилился, так как с именем английского драматурга он однажды связал и свой собственный литературный замысел. В конце 1769 и начале 1770 г. Сумароков трудился над сочинением своей трагедии о Лжедимитрии. Сюжет увлекал его, но работа шла с трудом, так как им всецело владело чувство горечи за незаслуженные обиды, за опалу и подчеркнутое невнимание к нему со стороны императрицы и дворцовых кругов. «Здесь поговаривают о новой, Вами сочиняемой трагедии», — писал Сумарокову его старый доброжелатель Г. В. Козицкий из Петербурга в Москву (15 февраля 1770 г.), имея в виду трагедию «Димитрий Самозванец», и прибавлял: «Я желаю от всего сердца, чтоб оная к прославлению российского слова вышла на свет».[46] Ответ Сумарокова чрезвычайно характерен: в нем чувствуются одновременно и уязвленное самолюбие, и горделивое самоутверждение старого драматурга, еще раз попытавшегося попробовать свои силы на старом поприще и достичь непредвиденных его хулителями блестящих результатов. «О трагедии новой многое написал бы, да почта уйдет, — писал Сумароков Г. В. Козицкому 25 февраля 1770 г. о своем «Димитрии Самозванце». — Эта трагедия покажет России Шекспира, но я ее изодрать намерен: однако вы ее, когда отделается, увидите».[47]

---

[45] J. J. Jusserand. Shakespeare en France..., pp. 227—228.
[46] «Библиографические записки», 1858, № 15, стр. 452.
[47] Там же.

Это ответственное заявление Сумарокова весьма знаменательно. Из него явствует прежде всего, что Сумароков достаточно ясно представлял себе значение Шекспира как драматурга-историка и что ему, следовательно, были известны шекспировские трагедии из английской истории, в первую очередь «Ричард III». Эту пьесу Сумароков мог читать еще во французском переводе того же Лапласа (она помещена во втором томе его «Théâtre Anglois» 1746 г. вместе с «Гамлетом»), но затем несомненно слышал о ней из многих других источников.[48] Именно с «Ричардом III» нередко сопоставляют «Димитрия Самозванца» Сумарокова, усматривая даже текстуальную близость одного монолога Самозванца к словам шекспировского Ричарда,[49] однако воздействие Шекспира на Сумарокова в данном случае проявилось значительно глубже: собираясь в своей трагедии «показать России Шекспира», Сумароков воспринял многое от английского драматурга, представляя властолюбивого и жестокого узурпатора, изображая его на

[48] Русские и зарубежные исследователи нередко ссылаются на то, что будто бы Ф. Г. Волков в 1759 г. перевел и поставил в Зимнем дворце «Ричарда III» Шекспира (Н. П. Колюпанов. Очерк истории русского театра до 1812 г. «Русская мысль», 1889, № 8, стр. 32; A. Lirondelle. Shakespeare en Russie, p. 25; E. Simmons. English literature and culture in Russia (1553—1840). Cambridge, Mass., 1935, p. 207: Ч. Ветринский. Шекспир в России. «Русская мысль», 1916, № 10, отд. II, стр. 53 и др.). Хотя в «Оперном доме» при новом Зимнем (деревянном) дворце в начале 1759 г. действительно исполнялись какие-то «трагедии», но заглавия их неизвестны (Ф. Г. Волков и русский театр его времени, стр. 216); известие о волковском «Ричарде III» — явная выдумка «Хроники» И. Носова, фальсификация которой была окончательно установлена лишь в XX в. (см.: П. Н. Берков. Хроника русского театра Ив. Носова. Страница из истории русского театроведения. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 67, 1948, стр. 57).

[49] Это сопоставление мы находим уже в редакционном примечании к «Сцене из Шекспировой трагедии „Ричард III“», напечатанной в московском журнале «Минерва» (1806, ч. I. № 11, стр. 164—171), а затем у большинства критиков Сумарокова и историков русской драматургии, например у А. А. Шаховского (Обозрение русской драматической словесности. «Репертуар и Пантеон», 1842, т. I, кн. 3, отд. II, стр. 6). С. Глинка (Очерки жизни и избранных сочинений Сумарокова, ч. 1, стр. 115—123; ч. 3, стр. 127—138) не только подробно сопоставляет «Димитрия Самозванца» Сумарокова с «Борисом Годуновым» Пушкина, но по поводу стиха «зла фурия во мне смятенно сердце гложет» производит довольно наивный разбор образа Самозванца у Сумарокова сравнительно с шекспировским Макбетом. Сближение монологов Ричарда III и Самозванца, носящее на себе «явные следы влияния» Шекспира, с которым Сумароков «уже более познакомился при печатании Димитрия Самозванца», мы находим в статье В. А. Лебедева (Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года, стр. 775). Весьма туманно высказался по этому поводу С. Тимофеев (Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М., 1887, стр. 16), писавший, что в «Димитрии Самозванце» «не без труда можно найти, конечно, отдаленное сходство с Шекспировым „Ричардом III“», хотя он и не утверждал, что «последний прямо повлиял на первую» из указанных пьес. Современные нам исследователи, напротив, находят весьма вероятным, что, создавая «Димитрия Самозванца», Сумароков «имел перед собою образ шекспировского Ричарда III», подчеркивают близость указанных выше монологов, утверждают, что эта трагедия Сумарокова оказала сильное воздействие на «Филомелу» И. А. Крылова и что тем самым — через посредство Сумарокова — Крылов подвергся влиянию Шекспира, проникшись им даже глубже, чем посредник между ними — Сумароков (А. В. Десницкий. Этюды о творчестве Крылова. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. II, 1936, стр. 190).

широком историческом фоне, со все время предполагаемыми зрителями бурными народными сценами, оттеняющими центральный образ злодея и придающими всей пьесе быстрое движение и естественную развязку. Но сходство между указанными сценами английского и русского драматургов все же существует. Идя к своей зловещей гибели, Самозванец у Сумарокова (д. II, явл. 7) так описывает владеющее им душевное смятение:

...не венценосец я в великолепном граде,
Но беззаконник злой, терзаемый во аде.
Я гибну, множество народа погубя.
Беги, тиран, беги — кого бежать?.. себя?
Не вижу никого другого пред собою.
Беги — куда бежать? — твой ад везде с тобою,
Убийца здесь, беги — но я убийца сей...

Эти слова действительно приводят на память знаменитый монолог Ричарда в 3-й сцене V действия этой шекспировской трагедии, когда он просыпается в палатке на Босуортском поле после кошмарных сновидений, полный угрызений совести и предчувствий.

«Димитрий Самозванец» Сумарокова в первый раз представлен был на сцене 1 февраля 1771 г., затем трагедия ставилась еще несколько раз в различных театрах при жизни автора.

В 80-е годы XVIII в. возникли подражания Шекспиру Екатерины II, обязанные, в свою очередь, французским и особенно немецким переводам английского драматурга, за которыми, очевидно, пристально следили в Петербурге. Еще в 1776 г. императрица поставила свое имя, одновременно с несколькими русскими любителями литературы, в перечне лиц, подписавшихся на новое полное собрание сочинений Шекспира во французских переводах, предпринятое в Париже Летурнером и его сотрудниками.[50] Десять лет спустя Екатерина писала Ф. М. Гримму (в письме от 24 сентября 1786 г.), что она «читала Шекспира в немецком переводе Эшенбурга; девять томов уже проглочены».[51]

К тому же 1786 г. относятся и все четыре ее «шекспировские» пьесы. Сначала было написано «вольное, но слабое переложение из Шакеспира» — пятиактная комедия «Вот каково иметь корзину и белье», переделанная из «Виндзорских кумушек» (заглавие воспроизводит восклицание Форда в 5-й сцене III действия шекспировской пьесы «This't is to have linen and

[50] Shakespeare, traduit de l'Anglois, t. I. Paris, 1776. См. перед текстом в первом томе: «Liste de souscripteurs». Здесь после императрицы (S. M. l'Impératrice de toutes les Russies) стоят имена следующих подписчиков из России: кн. Барятинский, граф Чернышев, Лизакевич (секретарь русского посольства в Лондоне), ‹И. И.› Шувалов, Cокологорский (Socologorsky), граф Строганов. Всего между 1776—1783 гг. появилось двадцать томов этого издания; сотрудниками Летурнера (имя которого появилось на титульном листе начиная с III тома) были граф де Катюелан и Ж. Фонтен-Малерб (см.: Mary G. Cushing. Pierre Le Tourneur. N. Y., 1908, p. 177).

[51] «Сборник имп. русского исторического общества», т. XXIII, СПб., 1878, стр. 383 (подлинник по-французски).

buck-baskets»). Пьеса приспособлена к русским зрителям, действующие лица носят русские имена (например, Фальстаф назван Яковом Васильевичем Полкадовым). Статс-секретарь Екатерины, А. В. Храповицкий, занимавшийся перепиской ее комедий и опер, сочинением стихов для вставных номеров, а порою даже обработкой отдельных сцен по набросанным ею планам, замечает в своем дневнике (запись от 16 июня 1786 г.), что он «сверял с подлинником комедию „Корзина“ из Шакеспира».[52] Это свидетельство издавна толкуется в том смысле, что Храповицкий будто бы сличал русский текст этой комедии с английским подлинником Шекспира,[53] на самом деле речь здесь идет скорее всего о немецком переводе И. Эшенбурга,[54] популярность которого в России еще не учтена в достаточной степени. Заслугой Эшенбурга являлось, как известно, то, что, будучи в своем переводе Шекспира продолжателем предшествующей попытки X. Виланда, он дал более близкий к оригиналу текст (прозаический, как и у Виланда), приспособленный для сценического воспроизведения и очень распространенный именно среди театральных деятелей. Значение переводов Шекспира Эшенбурга для подражаний Екатерины II, не владевшей свободно английским языком, уже было подчеркнуто.[55]

Комедия «Вот каково иметь корзину и белье» была поставлена на сцене в Петербурге в том же 1786 г. и тогда же напечатана (в 14-й части «Российского Феатра»); не раз отмечали, что это была первая пьеса, поставленная в русском театре «с именем Шекспира».[56] Вскоре за ней последовала и вторая — «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика»; эта пьеса помещена в той же 14-й части «Российского Феатра» и, кроме того, три раза напечатана отдельными изданиями (1786, 1792, 1793). В отличие от перелицовки «Виндзорских кумушек» «историческое представление» о Рюрике (так же как третья пьеса — «Начальное управление Олега») — только подражание шекспировским хроникам; несмотря на самостоятельность сюжетов обеих этих исторических пьес, почерпнутых из русских летописных источников, с Шекспиром сближают их драматургическая тех-

[52] А. В. Храповицкий. Дневник 1782—1793 гг. Ред. Н. Барсукова. СПб., 1874, стр. 11.

[53] Это утверждал, например, в 1857 г. М. Н. Лонгинов (Сочинения, т. I, М., 1915, стр. 275).

[54] William Shakespear's Schauspiele von J. J. Eschenburg. Zürich, 1775—1777 (Bd. I—XII), 1782 (Bd. XIII); улучшенное и дополненное издание перевода Эшенбурга вышло в 1778—1779 гг. (Bd. I—XX) и в 1783 г. (Bd. XXI—XXII). Ср.: «Shakespeare-Jahrbuch», 1881, SS. 257, 260; Hans Schreder. Eschenburg und Shakespeare. Marburg, Diss. Altona, 1911. Несомненно, что в России были известны и критические работы Эшенбурга о Шекспире («Versuche über Shakespeare's Genie und Schriften») и другие его издания и трактаты, в которых он последовательно популяризировал английскую литературу («Britisches Museum», Leipzig, 1777—1780; «Annalen der britischen Literatur» с 1780 г., и др.). Об этом см.: В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пгр., 1916, стр. 273.

[55] E. Simmons. Catherine the Great and Shakespeare. PMLA, 1932, vol. XLVII, pp. 790—806.

[56] Ch. Larivière. Catherine II, élève de Shakespeare. «Revue des études franco-russes», 1906, № 6, pp. 274—280

ника, а также заимствование отдельных ситуаций из «Генриха IV», «Генриха V» и других произведений.[57] Последней из пьес Екатерины, обязанных Шекспиру, была комедия «Расточитель» («Вольное переложение из Шекеспира») — переделка «Тимона Афинского», над которой работа шла в последние месяцы 1786 г., но пьеса не была кончена, следовательно, она не попала ни на сцену, ни в печать; по рукописи она впервые была напечатана в 1901 г. А. Н. Пыпиным.[58] Шекспировская пьеса подверглась здесь полной руссификации; Тимон получил прозрачное имя Тратава.

Подражания Шекспиру российской императрицы вызвали довольно большую критическую литературу. Ранние исследовательские работы о драматических произведениях Екатерины II были полны преувеличенных восхвалений и утверждений, лишенных всякого исторического правдоподобия;[59] в недавних общих обзорах русской драматургии и театра, напротив, значение ее подражаний Шекспиру отрицалось вовсе.[60] В настоящее время их следует рассматривать исторически как естественное и закономерное следствие интереса к Шекспиру, возникшего в русском обществе в XVIII в. В 80-е годы этот интерес был довольно широк; сведения и критические отзывы о Шекспире и его творчестве в русской литературе этих лет непрерывно пополнялись, почерпнутые преимущественно из французской или немецкой литературы, к концу столетия — все чаще из английских источников.

Приведем еще несколько примеров непрерывно возраставшего в эти годы любопытства в России к драматургии и поэзии Шекспира. В 1787 г. в Петербурге был издан перевод трагедии «Ричард III» — первое отдельное издание пьесы Шекспира на русском языке.[61] Многое неясно еще

[57] A. Lirondelle. Shakespeare en Russie, pp. 42—44, 48—49.

[58] Сочинения имп. Екатерины II, на основании подлинных рукописей, с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина, т. III. СПб., 1901, стр. 301—347. В 1773 г. в Москве была издана комедия «Тимон-нелюдим в 3-х действиях г. Аленваля» (В. Сопиков. Опыт российской библиографии. Ред. В. Н. Рогожина. Ч. III, № 5647, стр. 163; A. Lirondelle. Shakespeare en Russie, p. 29), но автором французского оригинала («Timon le Misanthrope», 1722) был не Аленваль (Allainval), а Л.-Ф. Делиль де ля Древетьер (Delisle de la Drévetière, ум. в 1756 г.), и эта комедия в прозе не имеет никакого отношения к Шекспиру: источниками французского драматурга были диалог Лукиана и итальянские фарсы.

[59] В. Лебедев. Шекспир в переделках Екатерины II. «Русский вестник», 1878, т. CXXXIV, № 3, стр. 5—19; А. С. Архангельский (Русский театр XVIII века. «Русское обозрение», 1894, июнь, стр. 354) совершенно напрасно полагал, что после отзывов о Шекспире Вольтера «обратиться за образцами к Шекспиру... требовалась значительная доля мужества». Отметим, что под воздействием подобных представлений находился также Алексей Веселовский (Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 5-е, М., 1916, стр. 79—80), неправильно истолковавший заголовок первой адаптации Екатерины II из Шекспира: «вольное, но слабое переложение из Шакеспира». Слово «слабое» следует понимать здесь не в смысле умаления собственного творческого опыта, сравниваемого с превосходящим его или недоступным образцом, но в смысле «малое», «свободное», «мало похожее на подлинник».

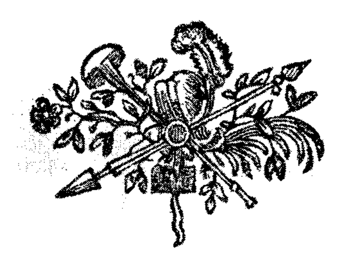
[60] См., например, замечания А. С. Орлова в кн.: XVIII век. Сборник статей и материалов. Л., 1935, стр. 24—25; см. также: С. С. Данилов. Очерки истории русского театра. М.—Л., 1948, стр. 97.

[61] См.: «С.-Петербургские ведомости», 1787, 22 июня, № 50.

ЖИЗНЬ
и
СМЕРТЬ
РИЧАРДА III.
Короля Аглинскаго,
ТРАГЕДІЯ
господина
ШАКЕСПЕРА.

Жившаго въ XVI. вѣкѣ, и умершаго 1576 года.

Переведена съ Французскаго языка въ Нижнемъ Новѣ-городѣ 1783 года.



печатано съ дозволенія управы благочинія.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
1787 года.

«Жизнь и смерть Ричарда III». Анонимный перевод. СПб., 1787. Титульный лист.

в истории возникновения этой любопытной книги, рукопись которой подготовлена в Нижнем Новгороде в 1783 г., т. е. еще до того времени, когда были напечатаны и игрались на сцене вольные подражания Шекспиру Екатерины II. На титульном листе этой книги указано: «Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского, трагедия господина Шакеспера, жившего в XVI веке и умершего 1576 года. Переведена с французского языка в Нижнем Нове-городе 1783 года». Русский перевод выполнен по французскому переводу Летурнера; тексту пьесы предшествует — вместо предисловия — «Выписка из мнения г. Волтера о Гомере, в котором судит он и о достоинствах Шакеспера» (стр. 3—5), заимствованная из его «Опыта об эпической поэзии» «Essai sur la pоésie épique»;[62] начинается эта «выписка» следующими словами: «Шакеспер первый их (англичан, — *М. А.*) трагической стихотворец, почти не имеет в Англии другого звания, кроме божественного. Я никогда не видел в Англии театра так полного. . ., как во время представления старых пьес Шакесперовых». «Но сии пьесы суть уроды в рассуждении трагедий», — продолжает Вольтер, и на этот раз демонстрируя свое противоречивое отношение к Шекспиру и ограничивая расточаемые ему похвалы с точки зрения классических канонов. Среди его трагедий «есть такие, которые многие годы продолжаются; в первом действии героя крестят, а в пятом умирает он от старости; представляются в них колдуны, мужики, пьяницы, дураки, могиляки (т. е. могильщики, — *М. А.*), копающие могилу и поющие дурные песни, играя мертвыми головами». Но этот отзыв предпослан русскому переводу «Ричарда III» вовсе не для того, чтобы отпугнуть русского читателя от Шекспира, поэтому русский переводчик воспроизводит ту часть отзыва Вольтера, где он больше оправдывает Шекспира, чем порицает; англичане, по его мнению, «видят так, как и я, грубые ошибки любимого их автора, но они лутче моего чувствуют красоты его, тем более странные, что то суть блистания, светившие в ночь еще глубочайшую. Сто пятьдесят лет уже тому, как он наслаждается своею славою. Авторы, после его бывшие, послужили паче к умножению, нежели к умалению оной». В итоге Вольтер полагает, что хотя творчество Шекспира «есть еще Хаос или Смешение, но свет уже сияет из оного со всех сторон».[63]

Таким образом, переводчик предпосылал этот отзыв для оправдания перевода знаменитой трагедии Шекспира при появлении ее на русском языке: он как бы прикрывался авторитетом Вольтера — критика и драматурга; несомненно, что он находил себе в этом единомышленников до начала XIX в. Отзыв Вольтера сочувственно цитирован в «Драмматическом словаре» того же 1787 г. при указании на перевод «Ричарда III»,[64] а по другому поводу здесь же говорится: «Что ж Шакеспер не держался театральных правил, тому истинная притчина почесться может пылкое его воображение, не могшее покориться никаким правилам, в чем его осуждает

---

[62] V o l t a i r e. Oeuvres complètes, t. III. Paris, 1817, p. 167.
[63] Жизнь и смерть Ричарда III. . . СПб., 1787, стр. 3—5.
[64] Драмматический словарь. М., 1787, стр. 57—58.

знаменитый софист г. Вольтер, также и российский стихотворец Сумароков».[65]

Что касается хронологической ошибки в дате смерти Шекспира, допущенной на титульном листе перевода «Ричарда III» («...жившего в XVI веке и умершего 1576 года»), то она также имеет французский источник: это «Supplément au Grand Dictionnaire de Moreri» (Paris, 1735) — первый французский справочник, в котором помещено краткое и неточное известие о Шекспире; автором его был аббат Гуже.[66]

3

После первого упоминания Шекспира в «епистоле» Сумарокова имя его почти не встречается в русской печати до 60-х годов XVIII в., когда о нем стали писать сравнительно часто. При этом отзывы и упоминания о нем все реже основываются на одних лишь французских оценках его творчества; для этой цели привлекаются также немецкие и, наконец, английские источники.

В 1762 г. в журнале «Полезное увеселение» С. Г. Домашнев поместил (без подписи) большую статью «О стихотворстве», в которой представлена сравнительная характеристика поэтического творчества различных народов в древние и новые времена; особый раздел посвящен здесь и англичанам («Стихотворство аглинское»). Шекспиру же уделена лишь одна малозначащая строчка: «Шекспир писал трагедии, из которых многие есть очень хорошие и многие очень худые. Умер в 1616 году».[1] В свое время еще Н. С. Тихонравов весьма сурово отозвался об этом компилятивном трактате русского литератора, который «характеризует литературные понятия или, лучше сказать, неведение Домашнева о предмете, о котором он взялся написать».[2] Что касается отзыва о Шекспире, то он всего

---

[65] Там же, стр. 164. Вопрос об авторе этого словаря поднимался неоднократно, но окончательно не решен. П. Н. Берков еще в 1949 г. высказал гипотезу, что автором этого справочника был А. Анненков — владелец выпустившей книгу типографии («Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1949, т. VII, вып. 4, стр. 353); Б. М. Эйхенбаум (С. П. Жихарев. Записки современника. М.—Л., 1955, стр. 768) высказал другую догадку, что автором или близким участником словаря был И. А. Дмитревский. Более подробно П. Н. Берков обосновал свою гипотезу в особой статье (в сб. «Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков», М.—Л., 1959, стр. 52—65), но не упомянул здесь о предположении Эйхенбаума.

[66] Составитель двухтомного «Supplément» к словарю Морери аббат Гуже (Goujet) в своей справке о Шекспире, вероятно, основывался на полемической брошюре Лекока де Вилльре (Le Coq de Villeray) «Réponse au critique des Lettres philosophiques de M. de Voltaire» (Bâle, 1735), в которой имеется тот же хронологический промах (стр. 78): дата смерти Шекспира отнесена к 1576 году! (см.: J. J. Jusserand. Shakespeare en France. . ., pp. 169—170, 172).

[1] «Полезное увеселение», 1762, июнь, стр. 233; см. также в кн.: Материалы для истории русской литературы. Изд. П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. 188.

[2] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. 2. СПб., 1898, стр. 58—59; столь же язвительно и неисторически отозвался об этом трактате А. И. Лященко в статье «С. Г. Домашнев как автор „Известия о некоторых русских писателях“» («Известия Академии наук СССР, Отделение общественных наук», 1931, № 8, стр. 959).

лишь почти дословно воспроизводит суждение Сумарокова, высказанное им в примечании ко второй «епистоле» за пятнадцать лет перед тем. К этому суждению С. Г. Домашнев, не знавший ни английского языка, ни английской литературы, от себя прибавить ничего не смог.

В несколько ином положении находился Ф. Эмин. Этот писатель и журналист после разнообразнейших авантюр на Ближнем Востоке и в Центральной Европе, как известно, нашел себе пристанище в Петербурге в качестве переводчика и преподавателя языков. По всей вероятности, он знал также английский язык, так как прожил в Лондоне около двух лет (1758—1761). Тем не менее краткий отзыв о Шекспире, опубликованный Ф. Эминым в его известном сатирическом издании «Адская почта», весьма мало самостоятелен. Этот отзыв отнюдь не свидетельствует о знакомстве Эмина ни с текстами шекспировских пьес, ни с впечатлениями от их постановок, ни, наконец, с посвященной им критической литературой: единственно, что Эмин мог утверждать на основании своих английских впечатлений, — то, что Шекспир — «англичанами обожаемый трагик»; впрочем, с середины XVIII в. такое утверждение относительно чрезвычайной популярности Шекспира в Англии постоянно встречалось в статьях о нем континентальноевропейской критики. Упоминание Шекспира в «Адской почте» Эмина к тому же имеет совершенно случайный и попутный характер; это только пример, подтверждающий, по мнению автора, что даже великие драматурги, «принимаясь за этот род сочинений, часто испытывали неудачи». Весь интересующий нас отрывок «Письма 80» «Адской почты» посвящен рассуждению о достоинствах двух русских писателей — Л. и С., т. е. Ломоносова и Сумарокова, из коих «один обожал Клию, другой — Мельпомену», и опыту проверки на русском материале положения Вольтера, будто «гораздо славнее быть хорошим трагиком, нежели лириком». Со своей стороны Эмин полагал, что и посредственная ода может сойти за хорошую, но что «трагический род» требует особого искусства и знания законов драматургии. Без их соблюдения неизбежны ошибки вкуса и очевидные погрешности. Так, пишет он, «Шекспир, англичанами обожаемый трагик, весьма был высокомыслен, остроумен и учен, но упрям и нехорошего вкуса. В его „Юлии Кесаре“ шутки, римским грубым художникам приличные, введены в важнейшую сцену Брута и Кассия». Отсюда Эмин и заключил, что и у Сумарокова на общем «счастливом» творческом пути могли быть отдельные срывы и оплошности «и если находятся в его трагедии пороки, то такие, каких и в Корнеле и Расине есть довольно».[3] Нетрудно видеть, что весь этот эпизод о Шекспире в эминском произведении восходит к западноевропейским суждениям, прежде всего к тому же Вольтеру, в частности к его XVIII «Философскому письму», в котором высказаны те же мысли о смешении

---

[3] «Адская почта, или Переписка Хромого беса с Кривым». Ежемесячное издание. СПб., 1769, стр. 270; 2-е издание этой книги вышло в свет с сокращениями и под другим заглавием: «Курьер из ада с письмами» (СПб., 1788). Ср.: А. Н. Афанасьев. Русские сатирические журналы 1769—1774. Изд. 2-е, Казань, б. г., стр. 68—69.

комического и трагического в нескольких сценах «Юлия Цезаря»[4] и других его произведений как о типичном недостатке, присущем его творческой манере.[5]

В том же 1769 г. в петербургском журнале «Полезное с приятным, полумесячное упражнение», издававшемся при Сухопутном шляхетном кадетском корпусе И. А. Тейльсом и И. Ф. Румянцевым,[6] помещена была «Аглинская повесть»,[7] в которой выведен молодой англичанин — обожатель Шекспира и театральных зрелищ. Впрочем, в задачу анонимного автора этой маленькой и бессодержательной повести вовсе не входило прославление драматурга; он стремился скорее к обратному — преподать юношеству полезный урок, отвратив его от чрезмерных театральных увлечений; собственно, ради такого наставления повесть эта и переведена на русский язык для журнала, издававшегося известными педагогами при учебном заведении. Автор этой повести (изложение ведется от первого лица) рассказывает, что он родился «в одной аглинской провинции в 150 милях от Лондона», жил в достатке, был счастлив в семейной жизни; единственно, чего ему не хватало, — побывать в столичном театре. «Имел я хорошую библиотеку и проводил в чтении по нескольку часов на день. Хотя охотно читал всякие книги, но чувствовал особливую склонность к драматическим стихотворениям; я входил в страсть, читая трагедии Шекспира; беспрестанно их твердил и завидовал счастью лондонских жителей, которые могли видеть представление столь хороших пьес. Желание сие толь сильно мною овладело, что все веселии стали мне противны, и так я сделался несчастен». В конце концов ему удается осуществить свою мечту. Он едет в Лондон и впервые присутствует в театре на представлении трагедии; однако его разочаровывает не пьеса, которую он смотрит, а самый театр, как скопление людей в общественном месте, и, возвратившись в свою гостиницу, он начинает философствовать на тему, отчасти, может быть, внушенную тем же часто возвращающимся к ней Шекспиром (хотя уже без всяких ссылок на него), — о сходстве театра с жизнью; он размышляет о сомнительных радостях, которые доставляет участие в публичном спектакле в качестве действующего лица или зрителя в различные возрасты человеческой жизни («Не сходна ли повесть моя с приключениями множества людей? Молодая особа лет 15-ти слышит о театре света и горит желанием видеть чудное для нее зрелище; напоследок явится

---

[4] См.: «Юлий Цезарь», д. I, сц. 1; д. III, сц. 2, 3. В этих сценах появляются особенно возмутившие критику XVIII в. римские горожане-ремесленники; фраза о «римских грубых художниках» у Эмина появилась вследствие неверного перевода им французского слова «artisans».

[5] Ту же точку зрения Вольтера мы находим и в его «Письме... к Французской академии» (1776), и в его примечаниях к переводу «Юлия Цезаря», и в других сочинениях. Впрочем, ее разделяли и в Англии О. Голдсмит, Д. Юм, Дж. Литтлтон, Рич. Хэрд, Т. Уортон и др. (см.: H. J. Götz. Die komischen Bestandteile von Shakespeares Tragödien in der literarischen Kritik Englands. Diss., Gießen, 1917, SS. 58—64).

[6] В. П. Семенников. Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. СПб., 1914, стр. 22, 23—25.

[7] «Полезное с приятным», 1769, шестой полумесяц, стр. 26—33.

в оное; сколько старается и себя показать, и тем удовольствовать свое тщеславие» и т. д.); в конце концов герой убеждается в том, что его жажда театральных зрелищ была напрасной. «Рассуждение сие, — пишет автор в заключение, — произвело во мне раскаянье, и я на другой день, поручив дела мои приятелю, отправился домой и столько ж спешил туда приехать, сколь радостно оттоле выехал». Таким образом, имя Шекспира оказывается вовсе ни при чем в этом пуританском педагогическом трактате, которому для занимательности придана повествовательная форма.

Следует отметить, что упоминания Шекспира, подобные только что приведенному, встречавшиеся в переводной литературе на русском языке в XVIII в., были довольно многочисленными; к сожалению, у нас еще не было предпринято попыток учесть их совокупность в истории популяризации Шекспира среди русских читателей; между тем составление общего свода таких упоминаний было бы чрезвычайно интересным и полезным подсобным делом; оно позволило бы лишний раз убедиться в изобилии и разнообразии источников, с помощью которых имя Шекспира и цитаты из его произведений становились у нас известными в довольно широких читательских кругах. В запасе историков шекспиризма в России преимущественно находилось лишь несколько давно собранных и анализированных французских отзывов о Шекспире (в первую очередь Вольтера), встретившихся в русской печати XVIII в.; между тем имя Шекспира можно было в то время встретить повсюду в переводной литературе — в журнальных критических статьях, в романах и повестях, в стихотворных поэмах: французского, немецкого и английского происхождения. Источники информации о Шекспире в России XVIII в., в особенности во второй половине этого столетия, были очень многочисленны и весьма разнообразны.

Хорошо известно, какое значение для истории развития шекспировской критики имели статьи о нем, помещавшиеся в сатирико-нравоучительных журналах Р. Стиля и Дж. Аддисона «Болтун» («The Tatler») и «Зритель» («The Spectator»);[8] в России знакомство с этими журналами как во французских или немецких переводах, так и в оригиналах (неоднократно переиздававшихся) началось в 30-е годы XVIII в. и не прекращалось в течение целого столетия;[9] было бы невозможно предположить, что русские переводчики различных статей из этих журналов остались совсем равнодушными к этюдам о Шекспире и его героях, постоянно встречав-

[8] O. Wendt. Steeles literarische Kritik über Shakespeare im «Tatler» und «Spectator». Rostock, 1901; J. N. Neumann. Shakespearean criticism in the Tatler und Spectator. PMLA, 1924, vol. XXXIX, pp. 612—623. В русской литературе статьи о Шекспире, помещенные в этих журналах, подробно анализированы в кн.: В. Лазурский. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона. Из истории английской журналистики. Т. 2. Одесса, 1916, стр. 139—165.

[9] П. Пекарский. История имп. Академии наук, т. 2, СПб., 1873, стр. 26; В. Ф. Солнцев. «Всякая всячина» и «Спектатор». ЖМНП, 1892, № 1, стр. 125—136. Последнее русское издание этих материалов, сделанное непосредственно с английского подлинника: Избранные листки из Английского Зрителя и некоторых других периодических изданий того же рода, кн. I—VI. М., 1833—1836.

шимся на страницах этих изданий. Известен был русским читателям также Александр Поп (1688—1744): «остроумного Попа» Сумароков назвал в своей «епистоле», а за ним и С. Г. Домашнев в трактате «О стихотворстве»; «Опыт о человеке» с французского языка переведен был Николаем Поповским (СПб., 1754), а во второй половине века в нескольких изданиях появились и другие произведения Попа («Похищение локона», «Опыт о критике», «Храм славы»). Правда, все эти произведения переведены были с французского и, следовательно, отразили у нас известность и особенности восприятия Попа во Франции. Едва ли, однако, при таком широком знакомстве с творчеством английского поэта в России могли не знать, что в 1725 г. А. Поп выпустил в свет свое издание Шекспира, в предисловии к которому он сумел оценить драматурга с такой терпимостью и широтой эстетических принципов, какие были еще недоступны континентальным критикам.[10] Знали в России, конечно, что имя Шекспира встречается и в других произведениях Попа. Впрочем, на первых порах косвенные ссылки на Шекспира или цитаты из его произведений, встречающиеся у Попа, еще ничего не говорили русским переводчикам.

Приведем характерный пример. В «The Rape of the Lock» (canto V, 105—106) Поп вспоминает «свирепого Отелло» (из шекспировой трагедии), который вопит, требуя носовой платок:

Not fierce Othello in so loud a strain
Roared for the handkerchief that caused his pain.

В двойном переводе (через посредство французского) это место получило следующий невразумительный вид в русском прозаическом переводе 1748 года: «Гордой Оттель был меньше суров в причине нещастного платка, нежель Белинда в случае своего локона показалась».[11] К имени «Оттель» сделано примечание: «трагедия аглинская», но имя Шекспира не названо. Без всяких изменений оставлено это место и при переиздании этого перевода в 1788 г.[12] Очевидно, что русский переводчик-ремесленник в конце 40-х годов, когда был выполнен его перевод, ничего не знал еще ни об этой трагедии, ни об ее авторе. Другой русский перевод этой известной герои-комической поэмы Попа сделан был в 1749 г. И. В. Шишкиным, второстепенным литературным деятелем, воспитанником Сухопутного шляхетного корпуса, младшим соучеником Сумарокова, но перевод этот остался в рукописи.[13] Из этого перевода с той же очевидностью явствует,

---

[10] В предисловии к своему изданию Шекспира (London, 1725) Поп писал, что рассматривать шекспировские трагедии по правилам Аристотеля было бы столь же несправедливо, как и судить человека одной страны по законам другой (см.: D. Nichol Smith. Shakespeare criticism. London, 1916, p. 51; ср.: A. Schmidt. Die Shakespeare-Ausgabe von Pope. Diss., Giessen, 1912).

[11] Похищенный локон волосов. Поэма героическая господина Попе, сочиненная на аглинском языке. Переведена с французского 1748. Печатана 1761 года, стр. 41.

[12] Похищенный локон волосов... Изд. 2, М., 1788, стр. 54.

[13] П. Н. Берков. Иван Шишкин — литературный деятель 1740-х годов. В сб. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX вв.», М.—Л., 1958, стр. 55—56. Пе-

что и для И. В. Шишкина имена «венецианского мавра» и автора «аглинской трагедии» были еще вовсе чужды; интересующие нас стихи Попа он перевел так: «Горды Отели меньше ярость имел за вредный тот платок, нежели Белинда, потерявши буклю».[14] Несколько десятилетий спустя в России не только уже хорошо знали шекспировского «Отелло» по многочисленным критическим отзывам, цитатам и суждениям о театральном исполнении пьесы, но имели возможность видеть ее и на сцене в оригинальном тексте, о чем пойдет речь ниже. На русском языке существовали и переводы тех источников, которыми пользовался Шекспир. Так, известная итальянская новелла Джиральди Чинцио (1504—1573) «Венецианский мавр» из его «Ста новелл», давшая основные контуры шекспировской трагедии, в переводе с французского была отдельно издана у нас в XVIII в.[15] Правда, имя Отелло в ней еще отсутствовало (о нем говорилось только, что Мавр был человеком высокой должности), но героиня, «достойная и удивительно прекрасная дама», названа по имени, удержанному и Шекспиром.

С Шекспиром русские читатели могли знакомиться также и по произведениям Генри Фильдинга; в них много упоминаний Шекспира, ссылок на него и цитат из его произведений.

Шекспир назван, например, в той «лукиановской» прозаической сатире Фильдинга «Путешествие из этого мира в потусторонний» (1743), которая была первым его произведением, переведенным на русский язык. В главе 8 «Путешествия», повествуя о прибытии в Елисейские Поля, автор рассказывает, что его окружало множество теней, «между которыми, — пишет он, я узнал тотчас тех героев, которые обыкновенно оказывают благодарность стихотворцам, будучи одолжены оным за свою бессмертную память. Ахиллес и Улисс обратились к Гомеру; Еней и Юлий Цезарь к Вергилию, а между ими особливо Генрих пятой благодарил Шакспара».[16]

ревод Шишкина озаглавлен: «Букля власов похищенных. Поема герои-комическая господина Попе. Переведена на рус‹ский› И. Ш. сего чрез 1749, октября 20 в Санкт-Петербурге». Рукопись этого перевода сохранилась в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (собр. П. Вяземского, O.XXV); в обращении «К читателю» переводчик напоминал, что «господин Поп, знаменитый стихотворец аглинской, всем любителям чтения знаком довольно», и признавался, что он сделал свой перевод «в угодность одному. . . благодетелю», чрезвычайному любителю «творений всех славных творцов».

[14] Букля власов похищенных. . ., л. 53 об.

[15] Венецианский арап. Итальянская повесть (изъявляющая, до какой степени злоба человеческая простираться может и сколь она ненавистна всевышним существом). Пер. с франц. М., 1787. Издавалась эта повесть и позднее под именем ее автора: Джиральди. Венецианский мавр, или Страшное убийство на о. Кипре. Ярославль, 1915. Последний русский перевод в сборнике, изданном кабинетом Шекспира ВТО: Отелло. Венецианский мавр В. Шекспира. Материалы и исследования. М., 1946, стр. 113—121 (перевод с итальянского Ю. Семенова).

[16] ‹Г. Фильдинг›. Путешествие в другой свет. Остроумная повесть, с аглинского на русский, а с немецкого на российский язык перевел В. З. ‹Владимир Золотницкий›. СПб., 1766, стр. 82—83.

Приведенное место — единственное в русском тексте фильдинговской сатиры, сохранившее имя Шекспира; характерно, впрочем, что оно приведено здесь с орфографическим искажением («Шакспар»), свидетельствующим, что оно, вероятно, было еще чуждо русскому слуху и не вызывало никаких литературных ассоциаций. Едва ли русский переводчик 60-х годов XVIII в. мог объяснить, что в переданных им строках Фильдинга речь идет об исторической хронике Шекспира «Генрих V», где выведен «идеальный» английский король, один из любимых героев драматурга, изображенный им с очевидной симпатией; поэтому-то тень Генриха V и оказалась в числе теней исторических деятелей, благодаривших обессмертивших их поэтов. Опущенными в русском переводе оказались другие упоминания Шекспира в «Путешествии» Фильдинга, очевидно остававшиеся в то время еще недоступными для критиков континентальной Европы по глубине истинно просветительского понимания Шекспира и его стилистических красот.[17] Русский перевод «Путешествия» сделан был не с английского, а с немецкого языка; русский переводчик не знал также имени Фильдинга, который был для него только «издателем» чужой рукописи, поэтому имя автора стоит не на титульном листе книги, а упомянуто лишь в предисловии; тем не менее о Фильдинге сказано здесь: «Видно, что сей сочинитель был из числа тех ученых людей, которые имеют проницательный разум: ибо в вымышленной сей остроумной повести описал он весьма разумно человеческое состояние и его страсти».

Другим примером может служить роман Фильдинга «История Тома Джонса, найденыша» (1748), известный в русском переводе в двух изданиях XVIII в. (1770—1771, 1787). Этот перевод сделан Е. Харламовым (также получившим воспитание в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе) с французского слегка сокращенного перевода Лапласа 1750 г. и воспроизводит последний довольно точно; все цитаты из произведений Шекспира, приведенные в оригинальном тексте «Тома Джонса» и опущенные Лапласом, естественно, отсутствуют и в русском переводе,[18] все сохраненные Лапласом — имеются и в русском тексте. В предисловии к первому тому своего перевода Е. Харламов признавался: «Хотя слышал я,

---

[17] В русском переводе «A Journey from this World to the Next» опущена, например (отсутствовавшая, может быть, в немецком), чрезвычайно остроумная сцена, в которой тень Шекспира решает спор между двумя английскими актерами относительно того, как следует истолковать реплику Отелло (д. V, сц. 2): «Задуть свечу... потом задуть свечу» («Put out the light and then put out the light»); исполнители этой роли считают данную строчку темной и непонятной, на что Шекспир отвечает им: «Даю вам честное слово, джентльмены; я так давно написал эту строчку, что позабыл ее смысл. Но если бы я мог предположить, что о ней будут писать и говорить столько глупостей, я бы просто вычеркнул ее из своей пьесы».

[18] Повесть о Томасе Ионесе, или Найденыш, сочиненная на аглинском языке Г. Фильдингом, а со оного переведенная на французский г. Делапласом, с французского же на российский Евсигнеем Харламовым. СПб., 1770 (тт. 1—3)—1771 (т. 4). В первых книгах первого тома вплоть до десятой опущены Лапласом (и следовательно, в русском переводе) находящиеся в английском подлиннике цитаты из «Сна в летнюю ночь» (кн. I, гл. VIII), из «Двенадцатой ночи» (кн. IV, гл. XIV) и «Макбета» (кн. VII, гл. I и XIII).

что подлинник оные (повести, — *М. А.*) несравненно преимуществует перед французским переводом», но все же принялся ее переводить по этому последнему, «не зная аглинского языка». Е. Харламов, однако, не знал также и Шекспира и не умел произнести его имя иначе, чем следуя французской орфоэпии. Так, в VI главе X книги «Тома Джонса» (по счету Лапласа, кн. X, гл. VIII) находятся слова, следующим образом переведенные на русский язык: «Божественный Сакеспеар, почто не имею я твоего пера! Искуснейший Гогарт, почто не имею я твоего пензеля! Я бы, может быть, надеялся изобразить действительно вид бледный и печальный, взоры смутные и заблудшие и дрожание несчастного служителя». В английском подлиннике романа за этим следует цитата из хроники Шекспира «Генрих II, ч. 2» (д. I, сц. 1); Лаплас ее опускает, но зато он именует драматурга «божественным Шекспиром» (Divin Shakespeare); эпитет «божественный» прибавлен Лапласом: у Фильдинга он отсутствует.

В третьем томе того же русского перевода «Тома Джонса» (кн. 15, гл. 2) находится следующее место: «Другой заговорщик не был отнюдь столь спокоен: сердце его против воли подвержено было сим безмерным движениям, толь точно изображенным Сакеспеаром (см.: *Аглинский театр*, т. 3), когда он заставляет говорить Брута, вознамерившегося умертвить Цесаря: *Сколь человек слаб! Надобно ли, чтобы время, находящееся между восприятием опасного намерения и его исполнением, было всегда наполнено бедственными сновидениями и ужасными химерами? Надобно ли, чтоб содрогался он ежеминутно при взгляде на умножающиеся опасности? Правда, что он их превозмогает, но сердце его подобно раздираемой войною междоусобною, тем не меньше обременено различными движениями, кои его тревожат*».

Слова, напечатанные курсивом, представляют собой цитату из «Юлия Цезаря» Шекспира (д. II, сц. 1) в переводе с прозаического же французского перевода, сделанного Лапласом, который и сам ссылается на свой «Английский театр», где напечатан полный перевод этой трагедии. (Ссылка на это издание, как мы видим, удержана в русском переводе). Таким образом, первая цитата из «Юлия Цезаря» Шекспира — отрывок из монолога Брута — в русском прозаическом переводе увидела свет еще в 1770 г., но переводчик Е. Харламов еще не знал, чьи знаменитые слова он переводит, дословно придерживаясь той их синтаксической структуры и соответствующих интонаций, какие придал им французский переводчик Шекспира. В новейшем русском переводе цитированные Фильдингом слова Брута звучат так:

Меж исполненьем страшного деянья
И первым помыслом о нем вся жизнь
Подобна отвратительному бреду.
У человека дух со смертным телом
Советуется, — и природа наша
При этом, словно маленькое царство,
Восстание в себе претерпевает.
(Перев. И. Б. Мандельштама)

Одним из широко известных и многократно комментированных эпизодов «Тома Джонса» Фильдинга является рассказ о посещении лондонского театра Томом вместе с простодушным Партриджем и м-с Миллер: они

присутствуют на исполнении «Гамлета» Шекспира с Гарриком в роли датского принца, и каждый по своему реагирует на то, что он видит на сцене. Фильдинг рассказывает здесь и самую пьесу, приводит наивные и забавные реплики Партриджа по ходу представления и излагает обсуждение спектакля, невольно завязавшееся между Партриджем и его спутниками. «Как только трагедия началась (это был Гамлет, принц Дацкий), Партридж устремил совершенно и глаза и уши свои», — читаем мы в переводе Е. Харламова.[19] К имени Гамлет тут же сделана ссылка: «Трагедия Сакеспирова, Театр Аглинской, том 2». Все это точно воспроизводит примечания Лапласа, который ссылается на собственный перевод «Гамлета» (1746), а заключая перевод указанной сцены в «Томе Джонсе», добавляет: «Il faut savoir la pièce pour bien goûter tout cela»; Е. Харламов оставил в своем переводе и это замечание Лапласа, но с меньшими основаниями, чем французский переводчик, обращавшийся к французским читателям с уверенностью, что они при желании могут воспользоваться его советом. «Кто прочитал сию пьесу, тот лучше может уразуметь оное»,[20] — читаем мы в переводе Харламова; однако он к этому не добавил, что на русском языке прочесть шекспировский «Гамлет» было еще невозможно; существовала лишь обработка Сумарокова. Между тем в изложении пьесы в «Томе Джонсе» подчеркнуто все то, что обычно служило предметом осуждения правоверных сторонников классических трагедий, — тень отца Гамлета, сцена с могильщиками[21] и т. д. Помимо того, Фильдинг представил очень тонкий анализ игры Гаррика, о которой и русские театральные деятели, и актеры вскоре получили полное представление из самых авторитетных источников. Нужно думать, что русским читателям «Тома Джонса» в харламовском переводе были уже понятны та своеобразная косвенная похвала удивительному жизненному правдоподобию игры Гаррика и реализму его трактовки роли датского принца, похвала, которую Фильдинг вложил в уста не догадывающемуся о ней Партриджу, а также тонкая ирония автора по этому поводу. «Герой наш (Том) спросил у учителя (Партриджа), который из актеров наиболее ему понравился? — читаем мы в переводе Харламова. — Изрядный вопрос! отвечал Партридж: царь конечно. — Поистине, г. Партридж, — сказала Миллерша: ты отменного (т. е. противоположного, — *М. А.*) вкуса от всего города, коего все похвалы простираются на Гамлета, которого почитают за наилучшего комедианта, каковаго никогда не бывало. — Его? вскричал Партридж с презрительною усмешкою. Я тебя уверяю, что я бы сыграл так же хорошо, как и он. Есть ли бы увидел я привидение, я бы сделал то же самое, что и он,

---

[19] Повесть о Томасе Ионесе, или Найденыш, т. 4, СПб., 1771, стр. 50.

[20] Там же, стр. 58.

[21] Все это полностью воспроизведено и в русском переводе — сцены, в которых появляется тень отца Гамлета, становятся известны читателям благодаря подробно описанной реакции на них Партриджа («Во время всего действия страшилищева Партриджа описывать надлежало»; «Сцена могильщиков привлекла потом внимание Партриджа, который весьма удивился великому множеству черепов, распространенных по театру» (Повесть о Томасе Ионесе, или Найденыш, т. 4, стр. 53—58).

и, может быть, еще лучше. Ты хочешь мне, может быть, сказать о сем разговоре его с матерью, которому так много в ладоши били? Да какой бы местной человек, стоя против толь злой матери, не говорил и не делал бы тожь самое?».

Роман «Том Джонс», из отдельных глав которого, как мы видим, читатель мог при желании извлечь довольно подробные сведения о подлинном шекспировском «Гамлете» и других трагедиях, был, разумеется, одним из многих зарубежных произведений, получивших широкую популярность в русском переводе, в которых частыми являлись упоминания о Шекспире или даже более или менее обширные характеристики его произведений. О Шекспире нередко шла речь в английской повествовательной прозе XVIII в.,[22] и многие из книг этого рода были доступны и русским читателям; свою долю в популяризацию Шекспира в России внесли и другие иноземные книги, переведенные в то время на русский язык, например романы аббата Прево.[23]

Наряду с этим можно указать в русской печати второй половины XVIII в. на целый ряд отзывов о Шекспире, имеющих английские источники и основанных на знакомстве с подлинным текстом его произведений. В «Письме к издателям», напечатанном в журнале Н. И. Новикова «Покоящийся трудолюбец», Шекспир упомянут вместе с Мильтоном и Ломоносовым в числе писателей, наиболее прославившихся в новое время,[24] в другом журнале — «Зеркало света» — приводятся интересные сопоставления произведений Шекспира и его современников.[25] Алексей Колмаков в стихотворении «О критике», опираясь на Шекспира, провозглашал, что

---

[22] Ср.: Robert G. Noyes. Shakespeare in the Eighteenth-century Novel. «A Journal of English Literary History», 1944, vol. XI, pp. 213—236.

[23] Роман Прево «Mémoires d'un homme de qualité», написанный после возвращения автора из Англии, был переведен на русский язык под заглавием «Приключения маркиза Г***, или Жизнь благородного человека, оставившего свет» (6 частей, СПб., 1756—1764; первые четыре части переведены И. Елагиным, последние две — В. И. Лукиным) и пользовался очень широкой популярностью; в 5-й части этого романа много говорится об английском театре и о Шекспире и упоминается его «Гамлет» (ср.: J. J. Jusserand. Shakespeare en France..., p. 173). Как известно, Прево принадлежал к числу ранних англоманов во Франции и в своих произведениях весьма способствовал популяризации английской культуры, литературы и искусства. Значение произведений Прево для распространения английской культуры среди русских читателей справедливо подчеркнул Симмонс (E. J. Simmons. English literature and culture in Russia, pp. 114—115), отметивший, в частности, что роман Прево «Английский философ, или Житие Клевеланда» (9 частей, русск. перевод — 1760—1771, 2-е изд. — 1791—1792) являлся настоящим путеводителем по Англии и справочником о различных сторонах ее жизни.

[24] «Покоящийся трудолюбец», 1784, ч. I, стр. 230; А. И. Незеленов. Н. И. Новиков издатель журналов 1769—1785 гг. СПб., 1875, стр. 404—405. П. Н. Берков (История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952, стр. 413), указав на то, что к имени Шекспира в журнале сделана сноска «Shakespear — англичанин», замечает: «...очевидно, не слишком велики были сведения о нем у автора письма», что явно несправедливо; автор «Письма к издателям» сознательно выбрал имя Шекспира из доброго десятка других имен европейских писателей, широко известных русскому читателю, и сделал это с очевидным умыслом, исключающим незнакомство его с английским драматургом.

[25] «Зеркало света», 1786, № 6, стр. 143.

истинный гений не скован никакими правилами и что подлинные красоты его произведений найдут прямой путь к сердцу читателей:

Есть некие красы, науки всякой выше,
Лишь постижимые от вдохновенных свыше,
Что правила презрев, умеют как тронуть,
Сквозь ум не проходя, находят в сердце путь.

К этим нескладным стихам сделано примечание: «Знатный сему пример Шекеспир, славной англицкий трагик».[26] Наконец, в речах Джошуа Рейнольдса, первого президента Британской королевской академии искусств, известного в России не только в качестве прославленного художника-портретиста, но и теоретика живописи, можно было также найти ряд критических замечаний о Шекспире и цитат из его произведений. Так, например, в речи, сказанной Рейнольдсом в 1776 г., приводятся в первый раз на русском языке отрывки из наставления Гамлета актерам (д. III, сц. 2) с опытом применения их к задачам живописца. Утверждая, что следует остерегаться «оскорбить» глаз «несогласным смешением красок», Рейнольдс пишет: «Мы тем более уверяемся в истине сего примечания, что Шакспир в подобном случае в лице Гамлета препоручает комедиантам того же роду правило, чтобы никогда не оскорбляли слуха противными звуками». «В самом стремлении, буре, вихре ваших страстей, говорит он, должны вы оказывать умеренность, которая бы их смягчила, притом однакож весьма справедливо примечает: цель представления, как прежде, так и теперь, есть та, чтоб так сказать, природе казать зеркало. Никто в том не отречется, что жестокие страсти естественно произнесут суровые и неприятные тоны. Однако сей великий стихотворец и критик думал, что сие подражание природе стоило бы чересчур много, если б приобретено было ценою неприятных ощущений».[27]

Для популяризации Шекспира среди широких читательских кругов цитаты из его произведений, все чаще мелькавшие в русской печати конца века, в переводных и оригинальных сочинениях, имели, разумеется, важное значение. Нельзя, однако, не отметить, что количество русских любителей литературы, знавших английский язык, непрерывно повышалось и что в русских столицах, в особенности в Петербурге, в то время в обращении находилось все большее количество английских книг, завозившихся сюда

---

[26] Алексей Колмаков. Стихотворения. СПб., 1791, стр. 60. А. Колмаков был профессиональным переводчиком с английского, ему принадлежат переводы из Аддисона («Катон»), Корана — с английского и др. (см.: Русский биографический словарь. т. Кнаппе—Кюхельбекер. СПб., 1903, стр. 73; В. А. Бочкарев. Русская историческая драматургия. Куйбышев, 1959, стр. 354—357).

[27] Речи, говоренные кавалером Рейнольдсом в Аглинской королевской академии художеств в Лондоне. С Аглинского переведены канцелярии советником Иваном Татищевым. СПб., 1790, стр. 252; Шекспир упомянут Рейнольдсом также в речи 1772 г. (стр. 168—169). В 1790-е годы возникли также непосредственные сношения с Рейнольдсом русского двора: он выполнил три большие картины по заказу Екатерины II и Г. А. Потемкина (А. Е. Кроль. Английская живопись XVI—XIX вв. в Эрмитаже. Л., 1961, стр. 5, 80).

морем;[28] что среди них находились и издания Шекспира в английском подлиннике, подтверждает, например, объявление, напечатанное в «С.-Петербургских ведомостях». Здесь извещали, что «у книгопродавца Бальтица с товарищи продаются новопривезенные книги», среди них: «все аглинские стихотворения, в аглинских переплетах нового издания Шекспира».[29] Речь шла, очевидно, о так называемом четвертом издании Джонсона и Стивенса (1793) или предшествовавших ему изданиях Беллами и Гаррисона (1791), Мелона (1790) и т. д.

Не следует упускать из внимания также те сведения о Шекспире, которые появлялись в русской печати на иностранных языках. Укажем, например, что в начале 80-х годов в Петербурге издавался журнал на немецком языке, в котором наряду с оригинальными статьями и переводами перепечатывались также материалы из других изданий, выпускавшихся в России, Германии, Англии, Франции и Швеции; редактором этого журнала был А. Коцебу,[30] сумевший сделать его весьма интересным и разнообразным; мимо этого журнала не прошли и русские литераторы, например Д. И. Фонвизин.[31] В первый же год своего существования этот журнал напечатал «Опыт перевода монолога To be or not to be! из Гамлета Шекспира, Акт 3, сц. 2» с пометой: «До сих пор не напечатанный». Этот стихотворный перевод подписан «G---n» и довольно близок к подлиннику; начинается он следующими стихами:

Sein oder Nichtseyn... Das, das ist die Frage.
Obs edler ist, des harten Schicksals Pfeile
Und Schleudern muthlos auszudulden, oder
Die Waffen gegen dieses Heer von Quaalen
Zu fassen, kämpfen widerstrebend sie
Zu enden — Sterben — Schlafen — Mehr
Ist sterben nicht — und durch den Schlammer nun
Die Herzensangst, die Streiche der Natur
Die tausendfach des Fleisches Erbteil sind
Zu enden...[32]

В немецкой литературе этот перевод монолога Гамлета должен стоять рядом с другими к тому времени существовавшими отдельными переводами его — Лессинга и Мозеса Мендельсона.[33] Имя Шекспира и позже встре-

---

[28] П. Столпянский. Книги в старом Петербурге. Магазины иностранных книг. Русское прошлое. Историч. сборники, кн. IV, Пгр.—М., 1923, стр. 123—134.

[29] «С.-Петербургские ведомости», 1787, № 58, стр. 776.

[30] Первоначально журнал имел заглавие «Bibliothek der Journale» (Bd. I—II, St. Petersburg, 1783); в 1784 г. (с III тома) заглавие было изменено: «St. Petersburgische Bibliothek der Journale, welche in Russland, Deutschland, England, Frankreich und Schweden herauskommen».

[31] Еще Н. С. Тихонравов в своей студенческой работе обратил внимание на непосредственные заимствования из этого журнала, сделанные Д. И. Фонвизиным (см.: Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. 2, стр. 44 и 332).

[32] «Bibliothek der Journale», Bd. I, 1, 2, 3 Stück, SS. 158—160.

[33] «Shakespeare-Jahrbuch», 1903, Bd. 39, S. 245.

чается в этом журнале, например в большом критическом разборе вышедшей в Лондоне биографии Гаррика.[34]

Не подлежит сомнению, что в 70-е годы XVIII в. произведения самого Шекспира изучали у нас уже не только по французским переводам, но и в оригинале, не только не следуя его французским критикам, но и вступая порой в прямое противоречие с ними. Это удостоверяет, например, хорошо известное всем исследователям «Письмо Англомана к одному из членов Вольного Российского собрания», напечатанное в «Трудах» этого общества в 1775 г.[35] Однако долгое время оставалось неизвестным, при каких обстоятельствах было написано это замечательное письмо и кто был его автором, укрывшимся под псевдонимом «Англоман»;[36] на самом деле подлинное имя того, кто скрылся под этим псевдонимом и был автором «Письма» о Шекспире в русском журнале 1775 г., открывалось не раз в русской литературе на протяжении более чем трех четвертей столетия[37] и затем столь же прочно забывалось.[38]

Автором «Письма» был М. И. Плещеев, состоявший в 1775 г. советником русского посольства в Англии. Прислано оно было в Петербург из Лондона. «Надобно чувствовать чрезвычайные дарования, — писал

---

[34] «Bibliothek der Journale», Bd. II, SS. 446—465 (о книге: Memoirs of the Life of David Garrick. Interspersed with Charecters and Anecdotes of his Theatrical Contemporaries, by Th. Daviers, 2 vols. London, 1780; в этой книге неоднократно идет речь о Шекспире и его истолкователях, д-ре С. Джонсоне и Д. Гаррике, что отражено и в рецензии). Читатели этого и других немецких журналов, выходивших в ту пору в России, постоянно встречались с упоминанием в них Шекспира, что отражало непрерывно повышавшийся в немецкой литературе интерес к его драматургии; очень интересовались Шекспиром немецкие писатели, жившие тогда в русских столицах. Так, например, Якоб Ленц, живя в Петербурге в 1780—1781 гг., трудился над каким-то переводом из Шекспира (М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. Его жизнь и произведения. М., 1902, стр. 463).

[35] «Опыт трудов Вольного Российского собрания при имп. Московском университете», М., 1775, ч. II, стр. 257—261.

[36] По этому поводу высказано было много противоречивых суждений. Н. А. Добролюбов, например, видел в «Англомане» кн. Е. Р. Дашкову, статьи и переводы которой печатались в том же «Опыте трудов Вольного Российского собрания»; А. Н. Пыпин (История русской этнографии, т. I. СПб., 1890, стр. 92, примечание) предлагал видеть в нем учившегося в Эдинбурге в 60-е годы С. Е. Десницкого.

[37] Уже Д. Ф. Кобеко в статье «Несколько псевдонимов в русской литературе XVIII в.» («Библиографические записки», 1861, № 4, стр. 103) разъяснил, что под псевдонимом «Англоман» скрывался М. И. Плещеев. О том же последовательно напоминали Л. Н. Майков в статье «Несколько данных об истории русской журналистики» (в его кн.: Очерки по истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889, стр. 408), Н. П. Колюпанов (Биография А. И. Кошелева, т. I. М., 1899, кн. 1, стр. 151; кн. 2, стр. 287), В. В. Каллаш (Библиографические заметки. «Русская мысль», 1902, № 4, стр. 147, примечание), С. К. Булич (Очерк языкознания в России, т. I. СПб., 1904, стр. 330—331), Н. М. Петровский (Библиографические заметки о русских журналах XVIII века. «Известия Отделения русского языка и словесности», 1907, т. XII, кн. 2, стр. 302—303) и др.

[38] Поэтому его не знали ни А. Лирондель (Shakespeare en Russie, pp. 29—30), ни Э. Симмонс (English literature and culture in Russia, pp. 114—115), вновь утверждавший, что сделанная в письме «Англомана» «критическая дискриминация» французских переводов Шекспира была в России «редкой в это время».

М. И. Плещеев, — или быть чрезвычайно смелу, чтоб переводить Шакеспира, особливо знаменитые те места его сочинений, в коих сила воображения, мыслей и выражений, нечто отменное и превосходное в себе имеют; однако я, не имея тех качеств, какие для такого предприятия нужны, а будучи единственно влюблен в некоторые места Шакеспировых творений, дерзнул перевесть один из его стихов, кои столь известны, что всякой, кто читать умеет, их наизусть знает, а именно славный Гамлетов монолог». Весьма интересно и дальнейшее обоснование тех причин, которые заставили М. И. Плещеева взяться за перо переводчика. «Я не остановился, вспомня, что г. Волтер сей монолог перевел. Не все россияне знают французский язык; к тому ж, сравнив сей перевод с оригиналом, я увидел, что г. Волтер больше боролся с Шекспиром, нежели его переводил, и ежели бы кто-нибудь его перевод на англинский язык обратно перевел, то б никто не узнал, что это Шакеспирово сочинение. Я еще нашел, что говорить на французском языке так, как Шакеспир говорил на англинском, почти невозможно, а на русском можно ему по крайней мере подражать, и когда не силу и не красу его, то дух его сохранить». М. И. Плещееву делают честь как последующее обоснованное им сравнение языков русского и английского, обнаруживающее в нем и тонкое понимание языковых различий, и острый слух, так и самый перевод монолога Гамлета, очень удачный по близости к подлиннику и очень складно звучащий и доныне, несмотря на то что нас отделяет от него более ста семидесяти лет:

Иль жить или не жить, теперь решиться должно,
Что есть достойнее великия души:
Фортуны ль злой сносить жестокие удары
Или, вооружась против стремленья бед,
Конец их ускорить, окончить жизнь, уснуть,
И тем всю скорбь пресечь, котора смертных доля...[39]

Несомненно, таким образом, что М. И. Плещеев имел под рукой английский текст шекспировского «Гамлета» в каком-либо английском издании. Действительно ли, однако, его «Письмо» и приложенный к нему перевод являют собой редкий пример для русского XVIII в.? Напомним, что уже за несколько лет перед тем в журнале «Вечера» помещен был в русском переводе «с аглинского» монолог Ромео из пятого акта Шекс-

---

[39] Замечания М. И. Плещеева относительно того, что «мы даем больше уз слогу нашему, нежели сходно с вольностию нашего языка» и что нами «не довольно приняты» метафорические выражения, столь изобильные у «аглинских писателей», вызвали дальнейшие размышления некоего А. Б. в том же журнале (Ответ на письмо Англоманово. «Опыт трудов Вольного Российского собрания...», ч. II, стр. 262—267). Н. И. Новиков в своем «Словаре русских писателей», говоря об И. И. Шувалове и о заслугах его перед русским просвещением, утверждает, что он «между прочим, перевел из Шекспировой трагедии Гамлетов монолог с великим успехом» (см.: Материалы для истории русской литературы. Изд. П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. 120—121), однако этот перевод напечатан не был и в настоящее время затерян (М. И. Сухомлинов. История Российской Академии, вып. 7. СПб., 1885 стр. 93—94).

пировой трагедии,[40] таким образом, по-видимому, томики английского Шекспира могли уже встречаться и в русских библиотеках. Что касается «Письма» и перевода М. И. Плещеева, то существенно, разумеется, что они писаны в Лондоне, в 70-е годы, в центре и в период расцвета шекспиромании, у непосредственного источника театральных и книжных восторгов перед подлинным шекспировским текстом; поэтому можно было бы возразить, что его «влюбленность» в Шекспира не является показательной для русской среды, безразлично, театральной или хотя бы только литературной. Попробуем, однако, разобраться внимательнее в этом вопросе.

Отметим прежде всего, что М. И. Плещеев был не единственным русским в 70-е или ближайшие к этому десятилетию годы, который был несомненно зрителем лондонских шекспировских спектаклей этого времени. Он был захвачен восторгом перед Шекспиром прежде всего потому, что сам находился в английской столице по долгу своей службы и страстно желал приобщиться ко всем празднествам ее культурной жизни. Но шекспировские спектакли посещали в Лондоне и заезжие русские путешественники, и те, кто жил там ради учения или торговых дел; побывать в театре большинство из них считало своею обязанностью, и тогда они увозили на родину интерес к театральному Шекспиру среди многих других впечатлений от лондонской жизни.

В мае 1771 г. в Лондоне побывал Никита Акинфиевич Демидов. Дневник его европейского путешествия был роскошно издан в Москве в 1786 г. Н. А. Демидов не принадлежал к знатокам европейской культуры или к тонким ценителям ее искусства. В манере и стиле его путевых заметок многое отзывается еще началом XVIII в. и напоминает дневники зарубежных странствий петровской поры. Рассеянный, хотя и самонадеянный взгляд богатого россиянина скользил по поверхности западноевропейской действительности и подмечал преимущественно лишь ее внешние стороны — технические усовершенствования и бытовые удобства, роскошь обстановки и развлекательные учреждения. В рассказах о Лондоне, например, он едва ли не наиболее красочно описал увеселения лондонского «воксала». Тем не менее Н. А. Демидов все же побывал и в Дрюри-Лейнском театре. В его «Журнале» записано под 22 мая

---

[40] «Вечера. Еженедельное издание на 1772 год», СПб., 1772, вечер второй, стр. 14—16. Переводу монолога Ромео («Romeo and Juliet», д. V, сц. 3: «In faith I will. — Let me peruse this face. . .») предшествует краткое изложение сюжета трагедии, а затем следует и предсмертный монолог Ромео, начинающийся следующими стихами:

> Кого злодейская рука моя сразила?
> Что вижу? Се Парис, се князя здешня сродник!
> Но что ж в пути моем вещал мне Бальтазар
> Когда речей внимать не мог смущенный дух? и т. д.

Перевод этот обычно приписывается перу М. В. Сушковой (Храповицкой), но основания для такого утверждения не были подвергнуты специальному обсуждению и пока лишены аргументации, которая позволила бы согласиться с этой догадкой.

1771 г.: «Обедали у Петерсона, а после ездили в театр и видели в действии славного Гарика. Тогда представлена была Шакеспирова трагедия».[41]

Н. А. Демидов, вероятно, не знал английского языка и, нужно думать, мало что понял в тексте виденной им пьесы, заглавие которой он не называет, но имя автора ему запомнилось, и через два дня, побывав в Вестминстерском аббатстве, он почтительно остановился перед памятником ее творцу. Под 24 мая в «Журнале» стоит следующая запись: «Гробница, посвященная беспримерному стихотворцу Шакеспиру, сооруженная на счет публики, хорошего вымышления».[42]

Правда, далеко не все русские путешественники, бывавшие в это время за границей, привозили с собой на родину воспоминания о пьесах Шекспира, виденных ими на сцене, или какие-либо другие впечатления, связанные с его именем;[43] тем не менее интерес к английскому театру и к возрожденному в нем Шекспиру находил себе у нас очень разнообразные проявления.

В февральском номере газеты «С.-Петербургские ведомости» за 1772 г., в отделе, где напечатаны известия из Лондона от 10 января, между различными политическими новостями напечатана следующая заметка: «Третьего дня ввечеру Гаррик играл на Друриленском театре комедию, Гамлет называемую, и в комедиальном доме была такая теснота, что больше тысячи человек, не могши в оной пробраться, принуждены были ехать домой». Эта заметка, извлеченная, вероятно, из какой-либо английской газеты, представляет несомненный интерес; существовали, очевидно, достаточные основания для того, чтобы включить ее перевод в русские газетные столбцы посреди известий о заседаниях английского парламента и политических соображений о взаимоотношениях европейских держав.

---

[41] Журнал путешествия... Никнты Акинфиевича Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санктпетербурга 17 марта 1771 года по возвращение в Россию, ноября 1773 года. Печатано в Москве, в типографии у содержателя Ф. Гиппиуса 1786 года, стр. 51. Описанию пребывания Демидова в Англии посвящены страницы 47—59.

[42] Там же, стр. 51.

[43] А. С. Шишков, будущий адмирал, писатель и президент Российской Академии, в юные годы плавая на русских кораблях, побывал за границей в местах, тесно связанных с Шекспиром; однако в то время, вероятно, Шишков еще ничего не знал о великом драматурге. В 1776 г. на пути в Англию Шишков посетил, в частности, датский город Гельсингер (Helsingór), шекспировский Эльсинор — место действия трагедии о Гамлете, и конечно видел террасы замка Кронборг, старинного дворца датских королей, расположенного в непосредственной близости от Гельсингера. Эти места вскоре стали привлекать к себе паломников — туристов со всех концов Европы. У Шишкова же они не вызвали никаких литературных ассоциаций; в письме от начала июня 1776 г. он рассказывал: «... отправились мы из Копенгагена и на другой день пришли в Гелсиннор, датский же городок, лежащий от Копенгагена мили с четыре немецких. Сей городок их приносит великую прибыль собиранием пошлин с иностранных судов» («Русская старина», 1897, май, стр. 413). Вскоре он прибыл в Портсмут, осмотрел город и побывал в местном театре, но, замечает он, «какого содержания была комедия, того по незнанию языка мы не могли ведать» (стр. 415). (О поездке в эти «шекспировские» места и о прогулке в «саду Гамлета» писала Кэтрин Уилмот своей сестре при описании поездки из Лондона в Петербург в письме от 4 августа 1805 г., см.: The Russian Journals of Martha and Catherine Wilmot. London, 1934, p. 164).

Этому в значительной мере способствовала довольно широкая популярность Гаррика среди русских читателей уже с конца 60-х годов, имевшая значение и для первых шагов русского шекспиризма.

Присмотримся ближе к этой заметке в «С.-Петербургских ведомостях». Гаррик, как известно, играл «Гамлета» на протяжении более чем тридцати лет (с 1742 г.) в различных, по меньшей мере в трех редакциях. Сначала он играл эту роль по тексту, приспособленному для сцены Р. Уилксом (R. Wilks) около 1708 г. и изданному затем его другом, Джоном Хьюзом (John Hughes) (в 1718 г. текст Уилкса-Хьюза заменил бывшую до того времени в театральном обращении в Англии редакцию Давенанта 1676 г., представлявшую собой значительную переделку «Гамлета» по тексту шекспировского quarto 1637 г.). Р. Уилкс несколько восстановил первоначальный текст, устранив многие добавления Давенанта, но все же его редакция не была еще близкой к оригиналу. Редакция Уилкса-Хьюза была распространена в течение всей первой половины XVIII в.: с 1718 по 1761 г. вышло в свет девятнадцать ее переизданий, в большинстве случаев полных новых искажений и грубых опечаток. В своем исполнении Гамлета Гаррик вносил в этот текст значительное количество изменений. Мы можем судить о них по так называемой первой гарриковской редакции, которая была издана им в 1763 г. (по настоянию Дж. Кольмена) перед его отъездом во Францию и перерывом в его сценической деятельности.[44] Второй раз Гаррик приспособил «Гамлета» для сценического исполнения в 1772 г., а эта переделка, как известно, вызвала шумные споры и противоречивые суждения современников; до недавнего времени по традиции, идущей еще от первого биографа Гаррика Дэвиса (1780) и Дж. Бодена (в предисловии к изданной им «The private correspondence of D. Garrick», 1831), эта переделка вменялась Гаррику в вину как особенно неудачная, искажающая подлинный шекспировский текст, тем более, что эта (вторая) гарриковская редакция «Гамлета» напечатана не была и долго считалась утраченной.[45]

Заметка «С.-Петербургских ведомостей» о необыкновенном стечении публики в Дрюри-Лейне на представлении «Гамлета» с Гарриком в глав-

---

[44] P. Fitzgerald. The Life of D. Garrick, vol. II. London, 1868, p. 113. Этот текст «Гамлета», отличавшийся, между прочим, своим небольшим объемом (лишь некоторые шекспировские стихи, исключенные Уилксом, были здесь восстановлены, но зато Гарриком были допущены новые и притом значительные изъятия), в свою очередь пользовался значительным распространением в 60—70-е годы; он переиздавался после 1763 г. в 1765, 1767, 1768 и 1770 гг.

[45] Текст этой редакции был обнаружен среди других весьма важных источников для истории английского театра в XVIII в., печатных и рукописных, в составе так называемой Фолджеровской шекспировской библиотеки (Folger Shakespeare Library) в Вашингтоне, открытой для публичного пользования в 1932 г. (см.: George W. Stone. Garrick's long lost alteration of Hamlet. PMLA, 1934, vol. XLIX, pp. 890—921). В этой статье напечатан весь текст этой переделки и дается ее подробный текстологический анализ; последний в известной мере защищает Гаррика от обвинений в «позорном» и «бессмысленном» искажении Шекспира, но свидетельствует все же, что английский сценический «Гамлет» 70-х годов XVIII в. был еще далек от подлинника. Ср.: Н. Минц. Давид Гаррик. М.—Л., 1939, стр. 72—76.

ной роли появилась в одиннадцатом, февральском номере этой газеты 1772 г., но имеет в виду спектакль, состоявшийся 8 января этого года. Предположение, что известие относится к исполнению «Гамлета» во второй гарриковской редакции, возбудившей полемику в печати, однако, отпадает на основании хронологических сопоставлений: вторая гарриковская переделка «Гамлета» шла впервые в Дрюри-Лейне лишь 18 декабря 1772 г. и затем исполнялась много раз до 21 апреля 1780 г., когда шекспировский текст восстановлен был Баннистером.[46]

Таким образом, спектакль 8 января 1772 г., о котором шла речь в петербургской газете, был рядовым спектаклем, ничем не выделявшимся среди других. Последнее выступление Гаррика в «Гамлете» состоялось 30 мая 1776 г. Именно в этом году он объявил о своем намерении оставить сцену, и в Англию начались настоящие паломничества с континента специально для того, чтобы «увидеть Гаррика» и насладиться его игрой. Заметке о Гаррике в «С.-Петербургских ведомостях», следовательно, нужно искать особое объяснение. В этом смысле как раз и существенно, что это было не первое его упоминание в русской печати. О знаменитом английском актере в России слышали уже значительно раньше; в русской печати имя Гаррика встречалось уже в 60-е годы, притом, по-видимому, с достаточно отчетливым представлением не только о действительных размерах его популярности, но и об особенностях его сценического дарования. Следует подчеркнуть, что уже с конца 60-х годов XVIII в. имя Гаррика все чаще встречалось в русской печати в сопоставлении или сочетании с именем крупнейшего представителя русского театрального мастерства — И. А. Дмитревского. Так, например, журнал «Смесь, новое еженедельное издание» (1769) писал о Дмитревском как о достойном сопернике англичанина Гаррика и француза Лекена; в этом же журнале напечатано французское четверостишие, где вновь сопоставлены их имена. Дмитревский, — говорится здесь, —

Comme Garrick ou Le Cain, il charme et parle au coeur...

Журнал «Пустомеля» (1770) также сообщает по поводу выступлений Дмитревского и Троепольской: «Ныне уже в Петербурге не удивительны ни Гаррики, ни Лекены, ни Госсенши». Традиция сопоставления Дмитревского с Гарриком удерживалась у нас долго. «Русским Гарриком» назван он в «Письме к Дмитревскому о Российском театре нынешнего состояния» (1794) П. Струйского; та же аналогия в «Послании к Дмитревскому» гр. Хвостова (1795) и т. д.

И. А. Дмитревский принадлежал к числу тех замечательных русских сценических деятелей, которые получили европейское образование: дважды (в 1765—1766 и 1767—1768 гг.) ездил он за границу для изучения театрального мастерства, был хорошо знаком с западноевропейскими театрами своего времени и лично знал многих выдающихся арти-

[46] См. в указанной статье Стоуна перечень дат исполнения этой редакции «Гамлета» с 1772 по 1780 г. и таблицу сумм выручки от каждого спектакля (по «Record books» Дрюри-Лейнского театра, оригиналы которых хранятся в «Folger Shakespeare Library»).

стов Западной Европы 60-х годов XVIII в. Молва упорно приписывала ему не только личное знакомство, но и дружбу с Гарриком. К сожалению, заграничные путешествия Дмитревского и в особенности его пребывание в Англии представляют собой наиболее темные места в его биографии; об этих поездках сложилось много анекдотов и легенд, закрепленных в большом количестве источников, как русских, так и иностранных. Достоверность большинства этих рассказов, на которых основывались старые и новые биографы Дмитревского, впрочем, весьма сомнительна. Н. Булич утверждал, что в Париже Дмитревский «подружился с Лекеном, удивлявшимся заезжему скифу, и жил у него. В Лондоне знаменитый Гаррик знакомил его с произведениями Шекспира, но Дмитревский, к сожалению, остался верен французским преданиям».[47] В «Русском биографическом словаре» утверждали, что Дмитревский в сопровождении Лекена отправился в Англию (весной 1766 г.), чтобы посмотреть на игру Гаррика. В Лондоне Дмитревский пробыл несколько месяцев и так же коротко познакомился с знаменитым исполнителем шекспировских ролей. Вернувшись из Лондона в Париж, Дмитревский скоро отправился в Россию. У старинных историков нашего театра можно встретить рассказы о том, что Дмитревский играл вместе с Гарриком и Лекеном. Но сам Дмитревский говорил Ф. П. Львову, что никогда не играл ни с Гарриком, так как не знал английского языка, ни с Лекеном.[48]

Новейшие разыскания еще более увеличили сомнения в достоверности этих рассказов и подвергли их разрушительной критике; заподозрен был даже самый факт поездки Дмитревского в Англию; [49] впрочем, она в конце концов подтвердилась, как и знакомство его с Гарриком,[50] хотя и не столь близкое, как это казалось мемуаристам прошлого века.[51]

---

[47] Н. Булич. Сумароков и современная ему критика, стр. 38.

[48] Русский биографический словарь, т. Дабелов—Дядьковский. СПб., 1905, стр. 431—432.

[49] В. Н. Всеволодский-Гернгросс. И. А. Дмитревской. Очерк из истории русского театра. Берлин, 1923, стр. 30—32. В более позднем популярном очерке того же исследователя (И. А. Дмитревский. М.—Л., 1945, стр. 7—10) уже ничего не говорится ни о знакомстве с Гарриком Дмитревского, ни о поездке его в Лондон.

[50] B. Malnick. David Garrick and the Russian Theatre. «Modern Language Review», 1955, vol. L, № 2, pp. 173—175. В этой заметке Б. Мальник обратила внимание на несколько писем Лекена к Гаррику 1766 г., опубликованных в кн.: James Boaden. The private correspondence of D. Garrick (vol. II, London, 1832, pp. 474, 482—483); в этих письмах идет речь о «любезном русском» (в другом письме он назван «образованным русским»), которого Лекен привозил в Англию, и высказана благодарность Гаррику за беседы с ним и наставления, которые были весьма полезны этому русскому, так как «о характере английской декламации он не имел никакого представления»; очень правдоподобно, что речь идет здесь именно о Дмитревском.

[51] Различные анекдотические рассказы о совместных выступлениях или артистических состязаниях Дмитревского и Гаррика, известные в России в конце XVIII и начале XIX в., имели двоякое происхождение — устное и печатное. П. И. Сумароков в статье «О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины» («Отечественные записки», 1823, т. XIII, № 35), упоминая о поездке Дмитревского в Англию вместе с Лекеном, предпринятой для того, чтобы «взглянуть на славного Гаррика», рассказывает, между прочим, что «Гаррик, желая сделать угодное милым гостям своим, несмотря на худое состояние своего здоровья, показал им свое искус-

Необходимо отметить также близкое знакомство Гаррика с кн. Е. Р. Дашковой в конце 80-х годов, когда она жила в Англии и Шотландии.[52] Не можем сказать с уверенностью, имело ли это какое-нибудь значение для популяризации в России имени Гаррика как знаменитого истолкователя Шекспира после возвращения Дашковой на родину и назначения директором Российской Академии (1782), хотя именно этот период ее деятельности довольно тесно связан с театром. Не подлежит, однако, сомнению, что интерес к прославленному английскому артисту у нас в эти годы не ослабел.

В 1781 г. в переводе В. Лёвшина в Москве был издан трактат «Гаррик, или Аглинский актер»,[53] в котором даются теоретические основы театрального искусства на основе анализа исполнительского мастерства Гаррика и английских актеров его времени. Эта книга, сыгравшая свою роль в истории отношения к Шекспиру в России, имела длинную и весьма своеобразную историю. Автором ее был Антонио Фабио Сти-

---

ство: два раза в трагедии «Макбет», в комедии «As you like it» («Как вам это понравится») и в пьесе собственного сочинения «Табачный продавец» (стр. 379—380). Тот же рассказ воспроизведен П. И. Сумароковым и в его историческом труде («Обозрение царствования и свойств Екатерины Великия», ч. II. СПб., 1832, стр. 74—75). П. П. Свиньин, публикуя статью П. И. Сумарокова в своем журнале «Отечественные записки», заметил, что она была «поверена» самим Дмитревским; однако редактор журнала присоединил к ней и собственные «мысли и анекдоты о сем славном актере» («Отечественные записки», 1822, т. XII, № 32, стр. 289). Это обстоятельство лишает указанную статью полной достоверности; можно усомниться и в приведенной цитате об исполнении Гарриком для его друзей — Лекена и Дмитревского — двух пьес Шекспира и одной «собственного сочинения» («Табачный продавец»). Что касается последней, то, вероятно, известие о ней основано на недоразумении; речь здесь скорее всего идет об известной комической роли Гаррика — торговце табаком Абеле Дрэггере в пьесе Бен Джонсона «Алхимик»; современники Гаррика обычно ссылались на эту роль в доказательство многогранности его сценического дарования, обнимавшего в равной мере как трагедийные, так и комедийные амплуа (см.: Mémoires de Garrick. Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France, avec avant-propos et notices par M. Barrière, t. VI. Paris, 1846, pp. 286—288). Ранние биографы Гаррика охотно вменяли ему в заслугу постановку «Макбета» как одной из тех трагедий, какие наиболее далеко отстоят от классических канонов и труднее всего могут быть к ним приспособляемы (Mémoires de Garrick, pp. 292—295; G. W. S t o n e. Garrick's Handling of Macbeth. «Studies in Philology», 1941, vol. XXXVIII, pp. 609—628); возможно, что кое-что об этом слышал и Дмитревский, но все, что рассказано об этом у П. И. Сумарокова, довольно близко к воспоминаниям Колле о встречах с Гарриком в Париже в 1751 и 1765 гг., напечатанным в «Journal historique» уже в 1805 г. Ср.: J. J. J u s s e r a n d. Shakespeare en France. . ., pp. 237—239.

[52] За границей, в Англии и Шотландии, Е. Р. Дашкова провела несколько лет (между 1776—1779 гг.). Сохранилось письмо Д. Гаррика к Е. Р. Дашковой от 3 мая 1778 г., написанное незадолго до его смерти (он умер 20 января 1779 г.). Оно издано вместе с рядом других писем, адресованных Дашковой (Дидро, Рейналя, Вольтера), приятельницей ее Мартой Вильмот (по мужу Бредфорд) в Лондоне в 1840 г. в приложении к «Запискам» Дашковой (Memoirs of Princess Dashkov written by herself ad by Mrs Bredford. London, 1840).

[53] Гаррик, или Аглинский актер. Сочинение, содержащее в себе примечания на драммы, искусство представления и игру театральных лиц с историческо-критическими замечаниями и анекдотами на лондонские и парижские театры. Переведено с немецкого языка (ср.: Ив. Л а з а р е в с к и й. Среди коллекционеров. Изд. 2, Пгр., 1917, стр. 45).

котти, артист и писатель, игравший на парижских и берлинских сценах; перу Стикотти принадлежало несколько работ по истории театра,[54] книга же его о Гаррике была переводом-переделкой анонимной английской брошюры, изданной в Лондоне в 1755 г. («The Actor, or a Treatise on the Art of Playing»), которая в свою очередь представляла собой сокращенную переработку известного труда Ремона де Сент-Альбина «Актер» (Le Comédien, Paris, 1747), одного из важнейших сочинений середины XVIII в. о проблемах актерской игры.[55] Первое анонимное французское издание Стикотти «Garrick ou les acteurs anglais» вышло в свет в Париже в 1769 г., в следующем году книга была переиздана с его именем и оказалась поводом для возникновения «Парадокса об актере» Дени Дидро.[56] Русский же перевод сделан был не с французского издания, но с немецкого перевода, изданного в Копенгагене (Garrick oder die englische Schauspieler. Copenhagen, 1771).[57]

Самый выбор для перевода этой интересной книги В. Лёвшиным, писателем, хорошо знавшим запросы русских читателей своего времени, представляется очень характерным и показательным: очевидно, она должна была вызвать к себе в России особый интерес.[58] Трактат превозносит театральное мастерство Гаррика в сопоставлении с игрою других актеров его времени и довольно подробно характеризует реализм его сценического стиля. «Славной Гаррик... сей удивления достойный человек, — говорится здесь, — лучше стихотворцев и повествователей любить или ненавидеть принуждает... появляющийся на театре Гаррик научает нас подражать одной природе, чтобы, наконец, быть копиею с самого себя»[59] и т. д.

Естественно, что этот трактат об английском актерском мастерстве середины XVIII в. явился также сочинением о Шекспире и о том, как исполнять его на сцене. Среди обещанных в заглавии «Примечаний на драммы» разборы пьес Шекспира в этом трактате стоят на первом месте;

---

[54] Стикотти издал на французском языке «Искусство театра» (L'Art de Théâtre, Berlin, 1760) и одновременно с книгой «Гаррик» также два любопытных справочника: «Словарь страстей, добродетелей и пороков» (Париж, 1769) и «Словарь светских людей» (Париж, 1770).

[55] История европейского искусствознания от античности до конца XVIII в. М., 1963, стр. 226—228.

[56] К. Державин. Дени Дидро, искусство актера и театральная мысль XVIII века. В кн.: Д. Дидро. Парадокс об актере. М.—Л., 1938, стр. 3 и 153.

[57] R. W. Babcock. The Genesis of Shakespeare Idolatry, 1766—1799. Chapel Hill, 1931, p. 275. Автор приписывает этот перевод известному немецкому драматургу и критику Иоганну-Элиасу Шлегелю, что неверно, так как Шлегель умер в 1749 г.; переводчиком был его брат Иоганн-Генрих Шлегель, также критик и литератор; обоих братьев нередко путали.

[58] В. Лёвшин посвятил свой перевод А. Д. Чичерину, «армии бригадиру и Белевского благородного общества предводителю», и указал в своем посвящении, что «преложение сей книжки на наш язык составляет исполненное выше ко мне повеление» и что «она может быть полезнее для наших театров, оных судителей и тех писателей драмм, кои не могут употреблять своим сочинением правил, описанных на иностранных языках».

[59] Гаррик, или Аглинский актер, стр. 35—37.

здесь можно найти характеристики наиболее значительных сцен из «Ромео и Юлии», «Гамлета», «Макбета» и «Отелло», анализ приемов исполнения отдельных ролей в этих пьесах, цитаты из них, характеристику творчества Шекспира в целом и значение истолкования его Гарриком и другими мастерами английской сцены. Автор утверждает, например, что «Шакеспир, сей идол театра, наполнен смелыми фигурами, старинными выражениями, изобильными сравнениями; он находится у каждого в руках, но через то не лучше его разумеют»;[60] это-то и заставляет автора подробнее останавливаться на отдельных местах пьес Шекспира, давать их объяснения, рекомендовать наилучшие способы их сценического воплощения. «Шакеспир, — говорится в другом месте, — увеселяет нас огненностью и восторгами демосфеновыми; его сочинения должны быть выговариваемы так, как произносил свои речи сей великий оратор, с силою и правдоподобием. Утверждают, что Шакеспир не был хорошим актером; но между тем должно представить, что образ выговора его был по Демосфенову и что его век, может быть, укорял его за то совершенство, кое заслуживало похвалу».[61] Речь идет, например, о «Короле Лире»: «Когда старый король Леар убийц своих умертвил своею рукою, увидел он свидетеля своей победы и с чувствительностью сердца возопил: разве у меня нет товарищей? В сем видно ироническое спокойствие и торжество, в четырех простейших словах выраженное; если б он сказал больше, то важность бы пропала. Шакеспир весь наполнен употреблением выражений сего рода, он находит самое совершенство в выражениях, в коих другие побоятся унизить мысль свою».[62] В другой раз заходит речь о «Макбете» и автор замечает: «Шакеспир, умевший толь хорошо соединять чувствительность сердца с величием души, оказал иное в характере Макдуфа».[63] Подробно говорится в книге о «Ромео и Юлии»: «Когда Ромей узнает о смерти Юлиты, тогда Шакеспир, довольно сведующий, чего желает сердце и что оно претерпевать должно, влагает Ромею следующий стих в уста: „Теперь, о судьба, могу я пренебрегать тебя“ (дается совет, как должен произносить это исполнитель, — *М. А.*)». Далее читаем: «Когда Ромей, готовясь выпить яд и упасть во гроб своей супруги, тако изъясняется: „Здесь насладжусь я вечным покоем и свергну иго немилосердной судьбы, когда я мою наскучившую жизнью душу освобожу от сего несчастного тела“, — намерение сочинителево было не то, чтоб сие чувствование одеть в жестокость, которая в самом деле доказывает ужас смерти».[64] Длинные рассуждения посвящены в книге также «Отелло» (переводчик называет его «Венецианским арапом», т. е. так же, как он именовался и в объявлениях о спектакле Петербургского «Нового Аглинского театра»). Автор стремится показать, что сценическое воплощение

[60] Там же, стр. 19 и сл.
[61] Там же, стр. 228—229.
[62] Там же, стр. 41. Ниже автор замечает, что «Гаррик преизряден в роли царя Леара», и дает подробный обзор его игры с цитатами наиболее запоминающихся мест.
[63] Гаррик, или Аглинский актер, стр. 43. (О «Макбете» см. еще стр. 208 и 235).
[64] Там же, стр. 113—115.

образов Отелло или Яго должно разъяснить и оживить зрителям книжный шекспировский текст: «Мы видим нечто дикое в характере Отелло, но Яго возбуждает постепенно свою ревность, коя без сего обстоятельства была бы ужасна... Шакеспир сию страшную лютость умел соединить с характером героя, но он бесплодно бы трудился, есть ли актер не подкрепит сочинителя».[65] Автору очень нравится Барри в роли Отелло: «Когда Шакеспир в Венецианском арапе, который только что умертвил мнимого искусителя жены своей, заставляет его говорить: „Если б он имел и тысячу бьющихся сердец, то мое неумолимое мщение все оные растерзало бы", тогда видим мы г. Барри, сквозь черный флер, коим лицо его укрыто, краснеющегося; глаза его оживляются удовольствованною яростию, он кажется при всяком произносимом им слове от земли приподымающимся; все движения его истинны, и в существенности лица страсть сего требует. Мы чувствуем с ним все мучения ревнивой любви, сколь бы ни страшно было выражение, но сила мыслей наполняет нас равными чувствованиями и льстит нашей гордости; жар речи, великолепность деяния, истина характера, самая выдумка вещи учиняет, что мы забываем о выдумке и не видим кроме оскорбленного, свирепствующего супруга; мы огорчаемся с актером, мы разделяем его гнев, его стыд, отчаяние и вообще с тем умодвижения сочинителя».[66]

Приведенные цитаты свидетельствуют, что перевод книги «Гаррик, или Аглинский актер» должен быть учтен в истории ознакомления русских читателей XVIII в. с Шекспиром. Он подтверждает еще раз, что в России второй половины этого столетия было достаточно поводов к знакомству с подлинным английским театром этого времени, его драматургами и его исполнителями и что вместе с тем непосредственным путем, а не только через Францию, шли к нам также первые восторженные оценки творчества Шекспира: популярность в России Гаррика, переводы «с аглинского» или статьи на английские театральные темы связываются в один исторический ряд, не лишенный известного значения для истории англо-русских литературных отношений этого периода и косвенно отражающий также быстрое пополнение русской печати разнообразными сведениями о шекспировской драматургии. В этот ряд, естественно, входят и впечатления от спектаклей английской труппы в Петербурге.

Первые попытки завести английский театр в Петербурге относятся к концу 60-х годов. Любительские спектакли на английском языке зимою 1767/68 г. давались в доме купца Рейкса на Галерном дворе;[67] устроите-

[65] Там же, стр. 197.

[66] Там же, стр. 18—19. См. также не лишенные интереса замечания о том, как следует играть «глупцов» Шекспира (стр. 242—243), о Гамлете в сцене, когда «является ему тень отца его» (стр. 246) и т. д.

[67] Я. Штелин упомянул об этих спектаклях в статье «Zur Geschichte des Theaters in Russland», опубликованной в издании Шлецера «J. J. Haigold's Beylagen zum neuveränderten Rußland» (Riga, 1769, Bd. I, S. 429), именуя этого купца Рейксом (Raix), П. Арапов (Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 102) и Н. Финдейзен (Очерки

лями и зрителями этих спектаклей являлись представители английской колонии в Петербурге, довольно многочисленной в то время.[68] В 1770 г. в Петербурге начались спектакли приезжей английской труппы в постоянном театре, который, вероятно в отличие от существовавшего на Галерном дворе, стал называться «Новым Аглинским театром». Антрепренером этого предприятия являлся некий Фишер; он открыл свои спектакли 2 октября 1770 г. в доме купца Вульфа близ Летнего сада, но вскоре перешел в более просторное помещение. Очевидно, у «Нового Аглинского театра» в самом начале его существования нашлись весьма влиятельные покровители, потому что уже 10 ноября этого года был подписан указ Екатерины II, в котором предписывалось «отдать аглинским комедиантам манеж деревянную, стоящую против сада на лугу (Царицыном, — *М. А.*), да из старого на том же лугу театра, что им понадобится, чтобы они могли свой театр иметь».[69]

Труппа Фишера была довольно многочисленна; в театре ставились не только трагедии и комедии, но и комические оперы и, может быть, даже балеты; о репертуаре этого театра можно судить на основании кратких объявлений в петербургской газете 1770—1773 гг.;[70] необходимо, однако, предположить, что анонсы делались только о новых постановках или о пьесах, наиболее хорошо принятых зрителями;[71] о ряде представлений сведений не сохранилось.

по истории музыки в России, т. II, вып. V. Л., 1928, стр. 118) ошибочно именуют его Реем; между тем несомненно, что речь шла о Тимоти Рейксе (Raikes), состоявшем членом петербургского английского клуба со дня его основания, т. е. с 1770 по 1796 г. (Столетие С.-Петербургского английского собрания, СПб., 1870, приложение, стр. 3 и 48); он жил в Петербурге еще в 1805 г., будучи уже глубоким стариком (The Russian Journals of Martha and Catherine Wilmot. 1803—1808. London, 1934, p. 115).

[68] После заключения на двадцатилетний срок англо-русского торгового трактата 1766 г. английская колония в Петербурге непрерывно росла (Dietrich Gerhard. England und der Aufsteig Russlands. München und Berlin, 1933, S. 44 и сл.). Количество англичан, постоянно или в течение длительного времени проживавших в России, было в то время весьма значительным; к их числу принадлежали лица самых разнообразных профессий: моряки, врачи, купцы, ремесленники и т. д. К концу века, по данным И. П. Георги (Описание Российского императорского столичного города С.-Петербурга. . . СПб., 1794, стр. 219), английское купечество столицы было представлено 28 торговыми домами, из которых бо́льшая часть имела компаньонов; пользуясь в таможне некоторыми льготами, оно «составляло от прочего иностранного купечества якобы отделенный корпус».

[69] В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Иностранные антрепризы Екатерининского времени. «Русский библиофил», 1915, № 6, стр. 78—79.

[70] Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, стр. 118; P. N. Berkov. English plays in St. Petersburg in the 1760-s and 1770-s. «Oxford Slavonic Studies», 1958, vol. VIII, pp. 90—97.

[71] Так, «С.-Петербургские ведомости» (1771, 16 декабря, № 100) называли трагедию «Изабелла, или Нещастное замужество», которая повторялась по желанию публики ввиду чрезвычайного своего успеха; автором ее был Д. Гаррик («Isabella on the Fatal Marriage», 1758), переделавший ее из старой пьесы Саутерна (1693). Как отмечалось, «успех оной возбудил желание тех, которые ее не видели, видеть и просили, чтоб они были уведомлены. И так г. Фишер рассудил за лучшее средство, чтоб узнали, уведомить в ведомостях». Следовательно, далеко не о всех спектаклях английского театра помещались анонсы в петербургской газете, в ее двух вариантах — русском и не-

Из всех спектаклей труппы Фишера наиболее интересным для нас был тот, который был дан 7 января 1772 г. Накануне «С.-Петербургские ведомости» объявили: «Сего Генваря 7 дня, то есть в субботу, представлена будет на Новом Аглинском театре трагедия, называемая Офелло, арап Венецианской, ‹а также› опера комик, Мидас называемая».[72] Несомненно, что речь шла здесь о трагедии Шекспира «Отелло», впервые представленной в Петербурге на английском языке. Неизвестно, был ли этот спектакль повторен и как он был принят зрителями, но все же в истории знакомства с Шекспиром в России этот факт не должен быть забыт. Конечно, петербургский английский театр из-за своего языка имел более или менее ограниченную аудиторию; по преимуществу он несомненно ориентировался на петербургских англичан, но все же это был профессиональный публичный театр, наряду с прочими иностранными антрепризами в Петербурге театр платный, спектакли которого давались в специально приспособленном к тому помещении и для всех желающих. Мы вправе высказать предположение, что английский театр Фишера посещали также и русские зрители. Подтверждение этому действительно находим в русских журналах того времени.[73]

Актеры театра Фишера, по-видимому, составляли английскую странствующую труппу, искавшую счастья и славы в русской столице. На первых порах дела этой труппы складывались в Петербурге вполне удовлетворительно; спектакли давались регулярно, иные по нескольку раз, повторяясь по желанию публики; некоторых исполнителей высоко ставили, если верить «Живописцу», и петербургские театралы. Но как раз 1772 год был переломным в его существовании, и трагедия «Отелло, арап Венецианской» поставлена была в нем в то время, когда он уже клонился к упадку. Декадансу этого некогда процветавшего театрального предприятия содействовала конкуренция других петербургских иностранных антреприз; с другой стороны, некоторые из этих иноязычных театров и сами влачили довольно плачевное существование; наиболее существенно, однако, то, что они становились здесь не нужны по мере того, как укреплялся и завоевывал себе все более широкие общественные симпатии

мецком; в последнем («St. Petersburgische Zeitung») порою сообщались дополнительные подробности, в частности подлинные заглавия пьес.

[72] «С.-Петербургские ведомости», 1772, 6 января, № 2. Что касается оперы «Мидас», представленной труппой Фишера 31 декабря 1771 г. и повторенной затем 7 и 13 января 1772 г., то это несомненно была двухактная «English burletta» ирландского писателя и музыканта Кейн О'Хара, пародировавшая итальянские оперы и высмеивавшая итальяноманию дублинских театралов (Dictionary of National Biography, vol. XIV. London, 1917, p. 957).

[73] В журнале Н. И. Новикова «Живописец» (1772, ч. I, л. 4, стр. 31) «Аглинская комедия» упоминается как место встреч по понедельникам петербургских модников, искавших каждодневных развлечений; что здесь имеется в виду именно театр Фишера, видно из известной статьи «Аглинская прогулка» в том же журнале, написанной его издателем (там же, л. 13, стр. 101—102), в которой, между прочим, с горькой иронией говорится: «Некоторые из нас удивлялися шатавшимся провинциальным английским актерам, а своих имеем, которые равняются с наилучшими актерами и актрисами, но однакожь они нам не удивительны, потому что они русские».

театр русский, который широко воспользовался опытом иностранных антреприз, быстро приобщился к всеевропейскому театральному мастерству, а затем пошел собственной дорогой. По-видимому, «Новый Аглинский театр» кое-как просуществовал до конца сезона 1772 г., но затем закрылся.[74]

Приведенные выше данные свидетельствуют, что к концу XVIII в. Шекспир становился в России все более известным — не только понаслышке, но и по первым переделкам, переводам или даже, в отдельных случаях, по английским подлинникам. Можно утверждать, что в этот ранний, так сказать предварительный или подготовительный период знакомства с Шекспиром, русские литераторы, читатели и критики довольно внимательно следили за «открытием» его во Франции, Германии и самой Англии. Вчитываясь в противоречивые оценки его творчества у французских литераторов, стоявших на позициях классицизма, приглядываясь к восторженным похвалам ему у немецких отрицателей классической эстетики, задумываясь о причинах культа его в Англии, сопоставляя, наконец, разноязычные тексты произведений Шекспира, ранние его русские почитатели, впервые знакомившиеся с его образами и сценическими положениями, пытались уже открыть глубокую жизненную правду его творчества. Хотя это удавалось еще не всегда, а на пути к пониманию подлинного творчества драматургов для русских читателей постоянно возникало еще множество всевозможных препятствий, некоторым из русских писателей удалось все же в то время, преодолевая эти препятствия, раскрыть ряд существенных сторон его драматического мастерства.

В большой статье «Театр», печатавшейся в журнале И. Крылова и А. Клушина «Зритель» в течение всей второй половины 1792 г., драматург и актер П. А. Плавильщиков давал еще очень противоречивую оценку Шекспиру, сильно отзывающуюся близким знакомством с положениями Вольтера; для Плавильщикова Шекспировы красоты «подобно молнии, блистающей в темноте нощной, всяк видит, сколь далеки они от блеску солнечного в средине ясного дня»; по его мнению, славный британский драматург «вмещал в своих трагедиях такие лица и действия, которые унизили бы и самую простонародную комедию, и хотя он умел выкупать сии грубые уподобления наиблагороднейшими трагическими красотами, однако ж просвещенный вкус никогда не одобрял толико

---

[74] В январе 1773 г. в тех же «С.-Петербургских ведомостях» (№№ 1 и 2), где печатались известия о «Новом Аглинском театре», появилось объявление, в котором «бывший аглинского театра содержатель г. Фишер» приглашал желающих обучаться у него английскому языку. Правда, еще 16 апреля 1775 г. в «С.-Петербургских ведомостях» (№ 29) извещалось о концерте, который дан будет «у Бертолоти, содержателя Аглинского театра», но, по-видимому, здесь имелось в виду помещение, а не труппа. Говоря об этом театре, в течение ряда лет сохранявшем название «аглинского», П. Н. Столпянский (Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925, стр. 17) заметил: «В Петербурге в XVIII веке в деревянном театре несколько сезонов подряд играла английская специальная труппа, которая ставила и Шекспира»; автор отсылал к своей специальной монографии, в которой он предполагал сообщить об этом подробные сведения, но в свет она не вышла.

странных перемен в явлениях».[75] Эта характеристика свидетельствует, как сильна была у нас традиция классицизма в конце века и велики были предубеждения против шекспировского искусства: Плавильщикову была ближе сентиментальная мещанская драма, чем трагедия Шекспира.[76] Имя драматурга П. Плавильщиков писал также с характерными искажениями (то Шакспер, то даже Чекспер),[77] несмотря на то что, по свидетельству современников, он овладел многими языками, в том числе английским и латинским, и что будто бы он даже декламировал в подлинниках и Шекспира, и Вергилия.[78]

Более сочувственным было отношение к Шекспиру А. Н. Радищева. В «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) имя Шекспира поставлено в избранный ряд наиболее прославленных писателей древней и новой Европы: «Блеск наружный может заржаветь, но истинная красота не поблекнет никогда. Омир, Виргилий, Расин, Волтер, Шекеспир, Тассо и многие другие читаны будут, доколе не истребится род человеческий» (гл. «Тверь»).[79] И позже Радищев несколько раз засвидетельствовал свое знакомство с текстами Шекспира, дав им весьма высокую оценку; однако оно ограничено было лишь несколькими, правда особенно знаменитыми его трагедиями; вопрос же о том, на каком языке Радищев читал их, еще недостаточно прояснен.[80]

---

[75] «Зритель», 1792, ч. III, сентябрь, стр. 28.

[76] Л. И. Кулакова. П. А. Плавильщиков. М.—Л., 1952, стр. 53, 55.

[77] Статья или ряд статей Плавильщикова о драматургии, объединенных на страницах журнала «Зритель» под общим заглавием «Театр», включает в себя, между прочим, «Письмо из Орла», якобы присланное издателю от неизвестного. Обращая внимание на то, что это «Письмо» также перепечатано в «Сочинениях» П. А. Плавильщикова (т. IV, СПб., 1816, стр. 86—99), как принадлежащее его перу, П. Н. Берков (Развитие литературной критики в XVIII веке. В кн.: История русской критики, т. I. М.—Л., 1958, стр. 108—109) высказал догадку, что Плавильщиков писал по-разному имя английского драматурга (Шакспер или Чекспер) с намерением, для придания правдоподобия этому спору. Остается, впрочем, неясным, почему различию мнений о Шекспире обоих «воображаемых» критиков должно было соответствовать также различие в применяемых ими транскрипциях его имени; с другой стороны, неустойчивые, различные написания его встречались в сочинениях одних и тех же писателей, например у А. Н. Радищева (Шекеспир и Шекспир), позднее даже у Карамзина. Следует поэтому иметь в виду, что принятая ныне в русской печати орфография собственного имени Шекспир окончательно установилась только со второй половины XIX в.; до этого времени оно произносилось у нас на разные лады и написание его нередко изменялось. Об этом см.: М. П. Алексеев. К истории написания имени Шекспира в России. «Проблемы современной филологии». Сборник в честь акад. В. В. Виноградова. М., 1965, стр. 304—313.

[78] А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 52.

[79] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 353.

[80] По семейным преданиям, А. Н. Радищев изучил английский язык только на сороковом году своей жизни и «мог читать Шекспира и Мильтона в подлиннике» («Русский вестник», 1858, декабрь, ч. I, стр. 402). Это осторожное допущение сына писателя впоследствии превратилось у его комментаторов в безоговорочное утверждение (см.: А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. II, 1941, стр. 381).

В трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии», написанном в сибирской ссылке, Радищев поднимает вопрос о влиянии, которое могут оказать на психическую жизнь человека театральные впечатления, и вспоминает при этом «Ричарда III» и «Макбета» Шекспира: «Не трепещет ли дух в тебе, когда встревоженный сновидением Ричард требует лошади? „Нет у него детей!" размышляет во мрачнотихом мщении Макбет: что мыслишь, когда он сие произносит? О, чувствительность, о, сладкое и колющее души свойство! Тобою я блажен, тобою стражду!».[81] Обе цитаты уже вызвали некоторые затруднения у комментаторов Радищева. В первой, говоря о Ричарде, он имеет в виду 3-ю сцену V действия трагедии «Ричард III», а именно то место, когда король восклицает, проснувшись после тяжелого сна, когда он видел убитых им людей: «Дайте мне другую лошадь! Перевяжите мои раны». Сложнее обстоит дело с другой цитатой («Нет у него детей»), заимствованной Радищевым из 3-й сцены IV действия «Макбета», так как в данном случае Радищев допустил явную неточность. «В тексте трактата Радищева, — как отметил еще Г. А. Гуковский, — эти слова говорит Макдуфф о Макбете: Макдуфф узнал, что его дети и жена убиты по приказанию Макбета; первая его мысль — о мести; и вот почему он с горечью говорит: „Макбет бездетен", т. е. ему нельзя отомстить тем же. Эта ошибка либо явилась результатом того, что Радищев писал по памяти, не сверившись с Шекспиром, которого у него скорей всего и не было в Илимске; либо ошибка эта вовсе не Радищева, а его издателей, неправильно прочитавших в рукописи Макбет вместо Макдуфф (написания обоих имен в скорописи могли быть похожи)». «Во всяком случае, — отмечает в заключение Гуковский, — мы не решаемся исправить в тексте Радищева эту ошибку, оговаривая ее здесь, в примечаниях».[82] Вопрос осложняется, однако, тем, что обе указанные цитаты из «Ричарда III» и из «Макбета» Радищев мог почерпнуть не непосредственно из текста обеих шекспировских трагедий, а из какой-либо критической статьи о них, скорее всего из статей Р. Стиля в «Болтуне» («The Tatler»). Как известно, Р. Стиль в этом знаменитом журнале начал восхвалять Шекспира как психолога и моралиста; в одном из своих эссеев этого цикла он рассказывает, что однажды, когда он взял в руки томик Шекспира, его «взор случайно упал на одно место в трагедии „Ричард III", которое наполнило его душу сладким ужасом. Тиран видит во сне свою прежнюю преступность и грядущее возмездие, он предчувствует роковой день при Босворте; ему представляется, что он выбит из седла и валяется в собственной крови; в припадке отчаянья, еще не вполне проснувшись, он вскакивает со следующими словами:

Сменить коня! Перевяжите раны. . .»[83]

---

[81] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 55.

[82] Там же, стр. 377.

[83] В. Лазурский. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. 2, стр. 128—129.

Эта сцена трагедии Шекспира, с такой психологической тонкостью истолкованная Стилем, стала знаменитой и часто цитировалась впоследствии именно благодаря его пояснениям; употребление этой цитаты Радищевым представляется даже недостаточно понятным и мотивированным, что и содействует предположению о знакомстве Радищева с журналом Стиля и Аддисона. В другом эссее в том же «Болтуне» на тему о причинах, вызывающих у человека слезы, Р. Стиль приводит примеры из личных наблюдений и пьес Шекспира, и в частности толкует ту самую 3-ю сцену IV действия «Макбета», какая упомянута и Радищевым; любопытнее всего, однако, то, что и у Стиля слова Макдуффа («Нет у него детей») приписаны Макбету и получили соответствующее объяснение; исследователи журналов Стиля и Аддисона и той роли, которую они сыграли в истории шекспировской критики,[84] обычно утверждают, что ошибка, допущенная здесь Стилем, произошла по той причине, что он пользовался не подлинным шекспировским текстом «Макбета», но переделкой Давенанта (Davenant), где указанные слова говорит именно сам Макбет. Излагая интересующую нас сцену, Стиль говорит, что Макбет, «как бы задыхаясь и не будучи в состоянии сказать ничего больше, после раздумья лишь восклицает, утирая глаза: „Как, оба ребенка! Оба моих ребенка погибли («What, both children! Both, both my children gone»)“,[85] — невозможно противостоять горю, которое как бы всюду искало утешения и нигде не нашло его. Ни одного не осталось! Оба, оба умертвлены... Такие неожиданные скачки от нити разговора и такое выражение простого чувства в безыскусственной форме действует неотразимо».[86] Очень вероятно, что Радищеву был известен и этот эссей Стиля; заметим попутно, что переделка «Макбета», сделанная Давенантом еще в 1674 г., во второй половине XVIII в. была уже архаической и редко цитировалась; пьеса шла тогда с изменениями Джона Ли (1753) или чаще — в сценической редакции Д. Гаррика.[87]

В третьей книге своего трактата «О человеке...» Радищев, говоря о том, что он «всегда с величайшим удовольствием читал размышления стоящих на воскраии гроба, на праге вечности» и, «соображая причину их кончины и побуждения, ими же вождаемы были, почерпал многое, что... в другом месте находить не удавалось», в качестве примера ссылается на два монолога: шекспировского Гамлета (д. III, сц. 1: «Быть или не быть») и Катона Аддисона. «Вы, — пишет Радищев, — знаете единословие или монолог Гамлета Шекеспирова и единословие Катона

---

[84] Там же, стр. 123; ср.: J. H. Neumann. Shakespearean criticism on the «Tatler» and «Spectator». PMLA, 1924, vol. XXXIX, pp. 612—623.

[85] У Шекспира Макдуфф говорит: «He has no children. — All my pretty ones?» и т. д.

[86] В. Лазурский. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. 2, стр. 123.

[87] G. F. Vincke. Bearbeitungen und Aufführungen Shakespearescher Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garricks. «Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft», 1874, Bd. IX, SS. 15—16, 51—52.

Утикского у Аддисона. Они прекрасны, но один в них порок — суть вымышлены».[88] Едва ли может быть сомнение, что обе упомянутые здесь знаменитые английские трагедии («Гамлет» и «Катон») были известны Радищеву не понаслышке или с чужих слов, тем более, что он и сам свидетельствует об известности этих трагедий в России («Вы знаете...») или по крайней мере заключающихся в них монологов и потому не приводит из них отрывков. «Гамлетов монолог» несомненно был Радищеву известен в разноязычных текстах и в русских переводах.

В напечатанном после смерти Радищева трактате его «Памятник дактилохореическому витязю» (1801) также упомянут Шекспир («Лежит на столе моем Расин, Шекеспир и пресловутая Россияда. Из них возьмем примеры...») в числе тех авторов, которые изображали героев, встревоженных сновидениями, но пример, взятый из Шекспира, — старый, из «Ричарда III», известный нам уже по трактату «О человеке».[89] О знакомстве Радищева с другими произведениями Шекспира, в частности с его комедиями, никаких данных не сохранилось.

Предположение об этюдах о Шекспире Р. Стиля как о возможном источнике цитат из шекспировских трагедий для Радищева еще раз возвратило нас к проблеме «посредничества» при ознакомлении русских читателей с творчеством Шекспира.[90] Для всего XVIII в., в течение которого происходило это знакомство, порою очень затрудненными путями, как это уже неоднократно подчеркивалось, проблема посредничества имела важнейшее значение. Для выяснения действительного, а не предполагаемого знакомства с теми или иными произведениями Шекспира русских читателей и литераторов необходимо учесть все различные формы посредничества, существовавшие в ту пору русской исторической жизни, и последовательно, систематически исследовать все те возможности узнать и оценить произведения Шекспира, которыми располагали тогда любители литературы в России. В особенности необходимо учитывать роль иностранных сочинений, из которых почерпались сведения о Шекспире, минуя его самого, и, наконец, общих источников для английского драматурга и западноевропейских писателей древнего и нового времени; в этих последних случаях близость некоторых произведений Шекспира и

---

[88] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 97—98, 381.

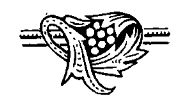
[89] Там же, стр. 266 («У Шекеспира злобный Ричард, убояся сонныя мечты, воспрянул от ложи своего: Коня, коня! вещает. Ему зрится Ричмонд, и он предузнает свою кончину»).

[90] Этюды о Шекспире Стиля и Аддисона в «Болтуне» и «Зрителе» несомненно оказывали длительное воздействие на русскую критическую мысль; в последней из русских антологий этих статей — «Избранные листки из английского Зрителя и некоторых других периодических изданий того же рода» (т. III, М., 1833, стр. 85—86) мы находим еще перевод того этюда, в котором дана характеристика кардинала Бофора, как он представлен Шекспиром во второй части «Генриха VI», с цитатами из английского текста пьесы с русским дословным переводом.

русских писателей возникала без всякого участия его творческого наследия и должна быть объяснена с помощью таких источников, которые оказались общими для тех и других.[91]

---

[91] Так, например, следует объяснить очень интересный случай бесспорной, почти текстуальной близости между анакреонтическим стихотворением Г. Р. Державина «Горячий ключ» (1797) и двумя сонетами Шекспира (153, 154); оба они восходят к греческой эпиграмме Мариана Схоластика (V—VI вв. н. э.), породившей множество подражаний в XVI—XVIII вв. (см.: W. Hertzberg. Eine griechische Quelle zu Shakespeare's Sonnetten. «Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1878, Bd. XIII, SS. 158—162). На ту же греческую эпиграмму как на источник «Горячего ключа» указывает Я. К. Грот в «объяснительных примечаниях» к сочинениям Г. Р. Державина (т. II, СПб., 1865, стр. 128—129). До России XVIII в. эпиграмма Мариана Схоластика вместе с другими произведениями «Греческой антологии» могла дойти в немецких переводах И. Гердера, в его «Schriften zur griechischen Literatur». Ср. также: James Hutton. Analogues of Shakespeare Sonnets 153—154. «Modern Philology», 1941, vol. XXXVIII, pp. 385—403.





Глава II

ОТ КЛАССИЦИЗМА К РОМАНТИЗМУ

1

С начала 1770-х годов и особенно на протяжении последующих десятилетий в русской литературе со все возрастающей отчетливостью проявляются новые черты, обнаруживаются новые тенденции, в своей совокупности получившие впоследствии условное (и далеко не бесспорное) название русского преромантизма.

Первоначально это обновление еще не воспринимается как разрыв с классической традицией. Речь идет лишь о некотором «улучшении», «освобождении» литературы, скованной цепями чересчур строгих законов. Но мало-помалу веяния эти все усиливаются и крепнут, так что даже самым убежденным и активным сторонникам классицизма становится трудно его защищать.

Этот переходный от классицизма к романтизму период характеризуется, между прочим, необычайно широким интересом к западноевропейской литературе, к произведениям современных писателей-преромантиков, но также и к некоторым писателям минувших эпох, заново открытым на Западе в недавнее время. В первую очередь к ним относится Шекспир.

В творчестве Шекспира русские писатели видят великий образец искусства, свободного от стеснительных правил, искусства естественного и правдивого. Для России этих лет борьба за Шекспира — на страницах книг и журналов, а также на театральных подмостках — одно из направлений общей борьбы за обновление русской культуры, иными словами, важное национальное дело.

ЮЛІЙ ЦЕЗАРЬ,

ТРАГЕДІЯ

ВИЛЛІАМА

ШЕКЕСПИРА.



МОСКВА.

ВЪ Типографіи Компаніи Типографической.

съ Указнаго дозволенія.

1787.

«Юлий Цезарь». Перевод Н. М. Карамзина. Москва, 1787.
Титульный лист.

В 1787 г. в Москве появился анонимный перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», автором которого был Николай Михайлович Карамзин.[1]

Интерес к Шекспиру возник у Карамзина в ранней юности. Весной 1785 г. он сообщает из Симбирска своему ближайшему в ту пору другу переводчику и писателю Александру Андреевичу Петрову (1760-е—1793), о намерении перевести на русский язык всего Шекспира. «Я воображаю, — отвечал ему, не без иронии, Петров, сам отличный знаток и поклонник английского драматурга, — как по приезде твоем все московские авторы и переводчики будут ходить повеся головы, для того, что бедные сии люди будут тогда раза по четыре приезжать и приходить к директорам типографской компании и получать от них неприятный ответ, что книг не можно еще начать печатать, ибо обе типографии заняты печатанием Российского Шекспира».[2] Тогда это намерение не было осуществлено, но, очутившись в Москве, в творческой атмосфере Дружеского ученого общества и Типографической компании, во главе которой стоял Н. И. Новиков, Карамзин снова обратился к своему замыслу. Очевидно, этому способствовало и его знакомство с жившим тогда в Москве Якобом Ленцем, одним из «бурных гениев», страстным почитателем Шекспира.[3] Ленц высоко ценил «Юлия Цезаря» и, быть может, именно по его совету Карамзин предпринял свой перевод, завершенный к октябрю 1786 г.[4]

В своем предисловии к изданию Карамзин ошибочно утверждал, что «Юлий Цезарь» является первым русским переводом из Шекспира. Однако высказанная им мысль о слабом знакомстве русской читающей публики с английской литературой была совершенно справедливой и лишний раз подтверждалась необходимостью рекомендовать «соотчичам»

---

[1] Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекеспира. М., 1787. О формировании литературных взглядов и шекспиризме Карамзина см.: В. В. Сиповский. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899, стр. 96—99.

[2] «Русский архив», 1863, кн. I, № 5—6, стр. 478. Шекспир упоминается и в других письмах Петрова к Карамзину (см.: Памятник отечественных муз на 1827 год. СПб., 1827, стр. 11, 13). В посвященном памяти Петрова лирическом монологе «Цветок на гроб моего Агатона» (1793) Карамзин, между прочим, вспоминал о том, как оба они «нередко за Оссианом, Шекспиром, Боннетом просиживали половину зимних ночей» (Сочинения Карамзина, т. VII, СПб., 1834, стр. 3). Примечательно, что эпиграфом к этому произведению он выбрал заключительные слова Антония из «Юлия Цезаря» (характеристика Брута):

> His life was gentle, and the elements
> So mix'd in him, that Nature might stand up
> And say to all the world: This was a man!

[3] См.: Н. С. Тихонравов. Четыре года из жизни Карамзина (1785—1788). Сочинения, т. III, ч. 1, М., 1898, стр. 258—275; М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М., 1901, стр. 490—492.

[4] Небольшая цитата из «Юлия Цезаря» была включена в повесть г-жи Жанлис «Пустынник», которую Карамзин перевел позднее для «Детского чтения». Перевод этой цитаты несколько отличается от соответствующего места в русском переводе трагедии в целом (см.: «Детское чтение для сердца и разума», 1788, ч. XV, № 27, стр. 85).

этого «знаменитого автора», этого «великого мужа», «одного из тех великих духов, коими славятся века». В отличие от многих современников Карамзин ни в чем не соглашается с критиками английского драматурга, стремящимися «унизить его достоинство»: Шекспир, по мнению Карамзина, в своих «изящных и величественных творениях» следовал одной только «натуре», и судить его с позиций «нынешних театральных писателей» — в высшей степени нелепо. «Что Шекеспир не держался правил театральных, правда. Истинною причиною сему, думаю, было пылкое его воображение, не могшее покориться никаким предписаниям. Дух его парил, яко орел, и не мог парения своего измерять тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи... Известно было ему, что мысль человеческая мгновенно может перелетать от запада к востоку, от конца области Моголовой к пределам Англии. Гений его подобно гению Натуры обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и героя, и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драммы его подобно неизмеримому театру натуры исполнены многоразличия».[5] Замечательное проникновение Шекспира в «человеческое естество», превосходное знание «тайнейших человека пружин», «сокровеннейших его побуждений», наконец, сила его «живописания» — все это восхищает Карамзина вслед за английскими писателями и вопреки французским классикам, прежде всего Вольтеру. Полемизируя с этим «знаменитым софистом», как он его называет, Карамзин решительно опровергает его половинчатые суждения о Шекспире и, лишь «вспомня, что человека сего нет уже в мире нашем», воздерживается от оскорбительных для французского писателя заключений.[6]

Хотя некоторые из этих идей восходили непосредственно к предисловию Летурнера, в целом точка зрения Карамзина была навеяна современной ему немецкой эстетической мыслью, в первую очередь Гердером и Ленцем, и для России 1780-х годов явилась новаторской и смелой: защищать Шекспира от «колких укоризн» его критиков — на это не часто отваживались и тогда, и значительно позднее. Недаром полвека спустя Белинский в статье «Русская литературная старина» (1836) исключительно высоко оценил предисловие к «Юлию Цезарю», которое, по его мнению, показывало, что «и в старину были головы светлые, самостоятельные», любившие «мыслить по-своему, идти наперекор общим мнениям и верованиям, вопреки всем господам Вольтерам, Буало, Батте и Лагарпам, этим грозным и могущим божествам своего времени».[7]

Безграничное преклонение Карамзина перед Шекспиром определило и его основной переводческий принцип, изложенный в том же предисловии (переводить верно, не «переменяя» мыслей автора), и самое его обращение к подлиннику — случай, в то время довольно редкий, так как

---

[5] Юлий Цезарь, стр. 5—6.
[6] Там же, стр. 4.
[7] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1953, стр. 200.

английский язык пользовался у нас тогда значительно меньшей известностью, чем французский или даже немецкий.[8]

Перевод Карамзина, за исключением трех стихотворных строк в IV акте (3-я сцена), выполнен в прозе, но в остальном он отличается большой близостью к оригиналу. В нем мало ошибочных толкований или прямых искажений смысла.[9] Отчасти передано Карамзиным и стилистическое своеобразие этой шекспировской трагедии. Это касается прежде всего живых диалогов горожан, восклицаний толпы и вообще изобилующей в пьесе разговорной речи. Достаточно напомнить, в частности, «допрос» Цинны из III акта:

«Первый из народа. Как тебя зовут?
Второй. Куда идешь?
Третий. Где живешь?
Четвертый. Женат ли ты или холост?
Второй. Отвечай всякому без обиняков.
Первый. И коротко.
Четвертый. И умно.
Третий. И правду.

Цинна. Как я называюсь? Куда иду? Где живу? Женат ли я или холост? Итак, чтоб каждому из вас отвечать без обиняков, коротко, умно и справедливо... умно скажу вам, что я холост.

Второй. Это может значить то, что все женатые безумны. Я боюсь, чтоб за ответ твой не досталось тебе несколько оплеушин. Сказывай далее, и без обиняков» и т. д.[10]

Большие достоинства перевода Карамзина были замечены его современниками. В том же 1787 г. на них указал «Драмматический словарь» («Сия трагедия почитается лучшею в оригинале из сочинений сего писателя и на российском языке по точности перевода и редкости известной нам аглинской литературы должна быть уважаема»).[11] Однако дальнейшая судьба карамзинского «Юлия Цезаря» оказалась весьма печальной. В начале 1790-х годов, во время жестокого преследования масонства, трагедия о цареубийстве, переведенная бывшим масоном и изданная Н. И. Новиковым, попала в разряд подозрительных сочинений. 23 апреля 1794 г. главнокомандующий в Москве кн. А. А. Прозоровский предписал «отложить» ее (наряду со «Смертью Цезаря» Вольтера) в число вредных

---

[8] Хотя перевод Летурнера сравнительно точно передает особенности английского оригинала, существующее мнение, что Карамзин переводил с французского, не соответствует истине. На это указывают, в частности, «английское» деление русской трагедии на акты и сцены и отсутствие в ней многочисленных ремарок, введенных французским переводчиком от себя.

[9] Об этом см.: Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, ч. I, М., 1884, стр. 18—22, 25—31, 510—512.

[10] Юлий Цезарь, стр. 90—91.

[11] Драмматический словарь. М., 1787, стр. 163. (Указание на то, что перевод сделан белыми стихами, ошибочно).

книг, подлежащих сожжению.[12] Книга, ставшая библиографической редкостью, была надолго и прочно забыта.[13] В дальнейшем Карамзин Шекспира не переводил. Но его интерес к английскому драматургу оставался столь же сильным. Шекспир упоминается в его критических статьях, напечатанных в «Московском журнале» (1791—1792),[14] и особенно часто на страницах его оригинальных сочинений.

В стихотворении «Поэзия» (1787), перечисляя поэтов, «которые наиболее трогали и занимали его душу в то время, когда сия пьеса была сочиняема», Карамзин называет наряду с древними (Гомер, Софокл, Еврипид, Бион, Феокрит, Мосх, Вергилий) целый ряд «новых» (Геснер, Клопшток, Мильтон, Юнг, Томсон) и в этот особенно привлекательный для него ряд естественно помещает Шекспира, причем, обосновывая мысль о бессмертии английского драматурга, приводит (в собственном вольном переводе) восхитившие его своей «меланхоличностью» слова из «Бури» (IV, 1, 152—156):

Шекспир, натуры друг! Кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем таинственностям рока
И светом своего великого ума,
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!
«Все башни, коих верх скрывается от глаз
В тумане облаков, огромные чертоги
И всякой гордой храм исчезнут, как мечта,
В течение веков, и места их не сыщем»,
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен![15]

В первоначальной редакции стихотворения «Филлиде» (1790) Карамзин называет Шекспира, обращаясь к музе трагедии («С кинжалом, Мельпомена, Шекспира декламируй»).[16]

---

[12] См.: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 05—06; Н. С. Тихонравов. Новые сведения о Н. И. Новикове и членах компании типографической. Сочинения, т. III, ч. 2, стр. 56.

[13] Длительное время даже имя переводчика оставалось неизвестным широкому кругу читателей. Лишь в 1841 г. оно было названо впервые («Северная пчела», 1841, 13 сентября, № 203), а восемь лет спустя повторено в статье Р. Р. (П. С. Савельева) «Карамзин как переводчик и ценитель Шекспира», напечатанной в «Северном обозрении» (1849, т. I, стр. 464—469) (см.: В. В. Григорьев. Жизнь и труды П. С. Савельева преимущественно по воспоминаниям и переписке с ним. СПб., 1861, стр. 196).

[14] Так, в отзыве на постановку в Московском театре русского подражания «Сиду» Карамзин, противопоставляя «нерегулярного» Шекспира «правильной» трагедии, писал: «Французские трагедии можно уподобить хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок; с приятностию ходим мы по сему саду и хвалим его; только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается; выходим и все забываем. Напротив того, Шекспировы произведения уподоблю я произведениям натуры, которые прельщают нас в самой своей нерегулярности, которые с неописанною силою действуют на душу нашу и оставляют в ней неизгладимое впечатление» («Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 95—96).

[15] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, Пгр., 1917, стр. 10—11.

[16] Там же, стр. 410.

Несколько лет спустя, рассуждая в стихотворении «Странность любви, или Бессонница» (1793) о причинах своей безрассудной страсти к «милой», которая «не Венера красотою» и «талантов за собою не имеет никаких», он вспоминает Титанию, героиню шекспировского «Сна в летнюю ночь», околдованную волшебником Обероном и влюбившуюся в ткача Основу, урода с ослиной головой («Я ... с Титанией люблю всем насмешникам в забаву»[17]), а любопытных в подстрочном примечании отсылает ко второй сцене третьего акта «шекспировой пиэсы». Сходным образом поступает он и в стихотворном «Послании к Дмитриеву» (1794). Развивая мысль о том, что любовь не есть достояние одной только «щастливой молодости», Карамзин приводит почерпнутый у Шекспира литературный пример:

Отелло в старости своей
Пленил младую Дездемону
И вкрался тихо в сердце к ней
Любезных муз прелестным даром.[18]

Наконец, в 1797 г. Карамзин пишет эпиграмму, в которой осуждает стремление подражать Шекспиру, перенимая его «уродства» в ущерб красотам, иными словами, ограничиваясь заимствованием второстепенных деталей вместо глубокого постижения его драматургического мастерства.[19]

Упоминается Шекспир и в «старинной сказке» Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый карла» (1792). Отвечая на вопрос: «...как могла прекрасная царевна полюбить горбатого карлу?», Карамзин ссылается при этом на «великого Шекспира», который «говорит, что причина любви бывает без причины».[20] (Речь идет, по-видимому, о начальной фразе письма Фальстафа к миссис Пейдж «Ask me no reason why I love you» из 1-й сцены II действия «Виндзорских проказниц»).

Наибольшее число цитат из Шекспира, а также суждений о нем встречается, однако, в «Письмах русского путешественника» (1791—1795). По дороге из Москвы в Петербург, «на последней станции к Твери», грустя об оставляемой родине и покинутых друзьях, путешественник «хотел бы, как говорит Шекспир, выплакать сердце свое».[21] В Дерпте он вспоминает Якоба Ленца и беседует о нем с неким «лифляндским дворянином», который сокрушается о трагической судьбе «немецкого автора», обещавшего стать новым Клопштоком, новым Шекспиром, но погубленного «глубокой чувствительностью», без которой «Клопшток не был бы Клопштоком и Шекспир Шекспиром».[22] Посещение берлинских драматических

---

[17] Там же, стр. 89. Титанию «в венце из алых роз нетленных» и «царя волшебников» Оберона вспоминает также, со ссылкой на Шекспира, А. Х. Востоков в стихотворении «Царство очарований» (1800) (см.: А. Х. Востоков. Стихотворения. Л., 1935, стр. 110—111).

[18] Там же, стр. 98.

[19] Там же, стр. 294. («К Шекспирову подражателю»).

[20] Сочинения Карамзина, т. VI, 1834, стр. 38.

[21] Там же, т. II, 1834, стр. 3.

[22] Там же, стр. 11.

театров заставляет Карамзина восхищаться исполнительской манерой немецких актеров, играющих с необычайной живостью и чувством и вызывающих у зрителей «сладкие слезы» умиления. Этот своеобразный исполнительский стиль, полагает Карамзин, был бы невозможен без новой немецкой драматургии, без творчества Лессинга, Гете, Шиллера, представляющих «в драмах своих человека, каков он есть, отвергая все излишние украшения или французские румяны, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приятны».[23] Но не одни только лучшие немецкие драмы позволяют ему вообразить, «как надобно играть актеру и как что произнести»: в еще большей степени этому способствует чтение Шекспира, которому немецкий театр обязан многими своими (положительными и отрицательными) чертами. «Сия трагедия, — заключает он изложение шиллеровского «Дон-Карлоса», — есть одна из лучших немецких драматических пиес и вообще прекрасна. Автор пишет в шекспировом духе. Есть только слишком фигурные выражения (так, как и у самого Шекспира), которые, хотя и показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места».[24]

В связи с пребыванием во Франкфурте-на-Майне Карамзин сообщает, между прочим, о представлении в местном театре «Венецианского купца»,[25] а повествуя о поездке в Дармштадт для встречи с проповедником Штарком, произносит тираду о «доброй славе» человека, часть которой составляет цитата из «Отелло» («Good name in man and woman. . .»), приведенная в оригинале и прозаическом переводе под строкой. Рядом со словами Шекспира, столь убедительно представившего «все безумство злословия», полагает Карамзин, «златые пифагоровы стихи» кажутся «медными». Строки эти «всякому человеку, христианину и турку, индейцу и африканцу, надлежало бы вписать неизгладимыми буквами в свое сердце».[26]

Посещение Французского театра, в котором безраздельно господствует классический репертуар, заставляет Карамзина мысленно вновь обратиться к Шекспиру. Французская Мельпомена, утверждает он, «благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясет сердца моего так, как муза шекспирова». Отдавая должное классической трагедии и в частности считая ее более доступной, чем театр Шекспира,[27] он все же не скрывает иронического отношения ко всем этим «грекам и римлянам à la françoise, которые тают в любовных восторгах, иногда философствуют, выражают одну мысль разными отборными словами и, теряясь в лабиринте красноречия, забывают действовать».[28] «Глубочайшее чувство природы», — такова главная особенность Шекспира, и

[23] Там же, стр. 77.
[24] Там же, стр. 88—89.
[25] Там же, т. III, 1834, стр. 5.
[26] Там же, стр. 7—8.
[27] Там же, стр. 157—158. Об этом см.: П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. VII, СПб., 1882, стр. 54—55.
[28] Сочинения Карамзина, т. IV, 1834, стр. 123.

именно этого недостает Корнелю, Расину и Вольтеру. «Я прошу знатоков французского театра, — пишет Карамзин в примечании, — найти мне в Корнеле или в Расине что-нибудь подобное, например, сим шекспировым стихам, в устах старца Леара, изгнанного собственными детьми его, которым отдал он свое царство, свою корону, свое величие, скитающегося в бурную ночь по лесам и пустыням».[29] И далее приводит текст знаменитого монолога Лира «Blow winds... rage, blow!», сопроводив его собственным прозаическим (но точным и даже «живописным») переводом: «Шумите, ветры, свирепствуй, буря! Серные, быстрые огни, предтечи разрушительных ударов! Лейте пламя на белую главу мою! .. Громы, громы! Сокрушите здание мира; сокрушите образ натуры и человека, неблагодарного человека! .. Не жалуюсь на вашу свирепость, разъяренные стихии! Я не отдавал вам царства, не именовал вас милыми детьми своими! Итак, свирепствуйте по воле! Разите — се я, раб ваш, бедный, слабый, изнуренный старец, отверженный от человечества!».[30]

По мысли Карамзина, в этих стихах, раздирающих душу, гремящих «подобно тому грому, который в них описывается», и «потрясающих сердце читателя», с необычайной силой и отчетливостью выражен весь характер несчастного Лира. «И кто после того спросит еще, — восклицал Карамзин, — какой характер, какую душу имел Леар?».[31]

Но особенно подробно говорит Карамзин о Шекспире в своих «письмах» из Лондона. Вскоре после приезда в британскую столицу он посещает Шекспировскую галерею, т. е. знаменитую выставку картин английских художников на шекспировские сюжеты, устроенную в 1789 г. стараниями Джона Бойделла. Наибольшее впечатление производят на него многочисленные полотна Г. Фюсли, «мечтателя-живописца», который «выбирает из Шекспира самое фантастическое или мечтательное и с удивительною силою, с удивительным богатством воображения дает вещественность воздушным его творениям, дает им имя и место»,[32] а также картины В. Гамильтона, А. Кауфман и Б. Уэста.[33] Угадывать содержание этих картин не составляло для Карамзина особого труда: по собственному признанию, он твердо знал Шекспира.

В Геймаркетском театре он присутствует на представлении «Гамлета» и сердится на актеров «не за себя, а за Шекспира». Посредственное

---

[29] Там же, стр. 124.

[30] Там же. Некоторое сходство с этим отрывком можно обнаружить в заключительном монологе Софии из драматического произведения Карамзина того же названия («Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 30—31). Последние же слова героини отчасти напоминают сомнамбулические возгласы леди Макбет. На все это обратил внимание М. Н. Загоскин в своем романе «Искуситель» (Полное собрание сочинений, т. VI, СПб., 1898, стр. 190).

[31] Сочинения Карамзина, т. IV, стр. 124.

[32] Там же, т. V, 1834, стр. 156.

[33] Речь идет о картинах-иллюстрациях Фюсли к «Буре», «Сну в летнюю ночь», «Макбету» и «Гамлету»; Гамильтона — к «Двенадцатой ночи» и «Бесплодным усилиям любви»; А. Кауфман — к «Двум веронцам» и «Троилу и Крессиде»; Уэста — к «Королю Лиру», и т. д. Подробное описание галереи см. в кн.: Catalogue of the Pictures in the Shakespeare Gallery, Pall-Mall. London, 1794.

исполнение, бесстильные костюмы, примитивные декорации, которые к тому же устанавливаются на глазах у публики, — все это раздражает его и удивляет. Странными кажутся Карамзину и поведение зрителей, которые, несмотря на все убожество постановки, «сидели покойно и с великим вниманием слушали», и в особенности их сочувственная реакция на сцену с могильщиками, видимо смутившую писателя своей чрезмерной «простотой».[34]

За исключением исполнительницы роли Офелии, «Гамлет» в Геймаркетском театре не удовлетворил Карамзина, ожидавшего значительно большего от этого первого в его жизни шекспировского спектакля. Столь заурядное исполнение подобало кому угодно, но только не Шекспиру, в творениях которого заключено почти все богатство английского театра.

Эту точку зрения Карамзин подробно излагает в другом разделе своих английских заметок, посвященных литературе. «В драматической поэзии англичане, — отмечает он, — не имеют ничего превосходного, кроме творений одного автора; но этот автор есть Шекспир, и англичане богаты!.. Величие, истина характеров, занимательность приключений, откровение человеческого сердца и великие мысли, рассеянные в драмах британского гения, будут всегда их магиею для людей с чувством. Я не знаю другого поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение, и вы найдете все роды поэзии в шекспировых сочинениях. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой, а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!».[35]

Последнее упоминание Шекспира в «Письмах русского путешественника» связано с посещением Вестминстерского аббатства, где сооружен памятник великому драматургу: «Преклоните колена... вот Шекспир!.. стоит, как живой, в одежде своего времени, опершись на книгу, в глубокой задумчивости... Вы узнаете предмет его глубокомыслия, читая следующую надпись, взятую из его драмы „The Tempest“». И далее Карамзин приводит в новом, более совершенном переводе строки, ранее включенные им в стихотворение «Поэзия»:

Колоссы гордые, веков произведенье,
И храмы славные, и самой шар земной
Со всем, что есть на нем, исчезнет, как творенье
Воздушныя мечты, развалин за собой
В пространствах не оставив![36]

Таким образом, в самых разных обстоятельствах и ситуациях, размышляя о судьбах народов, о нравах и обычаях людей, о литературе и театре, Карамзин обращается к Шекспиру, цитирует его произведения, находя в них подтверждение собственным мыслям и чувствам. Англий-

---

[34] Сочинения Карамзина, т. V, стр. 188—189.
[35] Там же, стр. 205—206.
[36] Там же, стр. 221.

ский драматург оказывается своего рода «вечным спутником» Карамзина-писателя, и не только объектом его восторженного (хотя и не безоговорочного) поклонения, но также другом, советчиком, а иногда и судьей.

2

В 1790 г. в Москве появилось в свет трехтомное «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском Публичном театре». Среди напечатанных в третьей части издания пьес находилось, между прочим, и одно произведение Шекспира: «Ромео и Юлия, драма в пяти действиях».[1]

Автором этого перевода был Василий Померанцев, замечательный русский актер, ученик Дмитревского, в течение долгого времени игравший на сцене Петровского театра (театра Маддокса, как его иначе называли). В основе перевода лежала французская прозаическая переработка трагедии, сделанная Луи-Себастьеном Мерсье («Les Tombeaux de Vérone», 1782).

Один из видных писателей эпохи Просвещения, смелый теоретик-новатор и создатель нового типа социальной драмы, Мерсье принадлежал к числу убежденных и восторженных почитателей творчества Шекспира, в котором видел непревзойденный образец правдивого и свободного от стеснительных правил искусства. Неоднократно обращаясь к Шекспиру в своих трактатах и журнальных статьях, Мерсье стремился также приспособить для сцены некоторые из его произведений («Король Лир», «Отелло», «Тимон Афинский» и др.).

«Веронские гробницы» — наиболее значительный опыт такого рода. Написанная в период наивысшего творческого подъема, эта пьеса Мерсье, как и другие его драматические произведения 1780-х годов, проникнута антифеодальным пафосом, глубокой ненавистью к сковывающим человека сословным предрассудкам.[2] Правда, «трогательный сюжет» шекспировской трагедии[3] у Мерсье сильно изменен: драма завершается не только примирением враждующих семей, но и счастливым соединением оставшихся в живых Ромео и Джульетты — к немалому возмущению некоторых современников, полагавших, что подобное отступление от Шекспира равносильно искажению исторической правды.[4] Для Мерсье все это, од-

---

[1] Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском Публичном театре, ч. III. М., 1790. Название сборника лишь отчасти соответствовало действительности: к 1790 г. были поставлены на сцене не все помещенные там пьесы. Драма «Ромео и Юлия» была представлена только пять лет спустя (см. стр. 118). В связи с этой постановкой появилось отдельное издание пьесы — оттиски из названного сборника с новым титульным листом (Ромео и Юлия, драмма в пяти действиях. Взятая из шекеспировых творениях <sic!> г. Мерсиером. М., <1795>).

[2] См.: Л. Левбарг. Луи Себастьян Мерсье. 1740—1814. Л.—М., 1960, стр. 82—83.

[3] L.-S. Mercier. Théâtre complet, t. 4. Amsterdam, 1784, p. 265.

[4] L. Béclard. Séb. Mercier. Sa vie, son oeuvre, son temps. Paris, 1903, p. 327.

нако, не имело особого значения: жестокий шекспировский финал казался ему недостаточно назидательным и театральным.[5]

С конца 1770-х годов Мерсье стал известен в России. На протяжении следующих десятилетий, по мере того как нарастала борьба различных тенденций в русском классицизме и усиливались антиклассические настроения, были переведены и поставлены на сцене многие пьесы французского драматурга, такие как «Ложный друг», «Беглец», «Тачка уксусника», «Судья», «Зоя», «Натали» и, наконец, «Веронские гробницы».

Несомненно, обращение Померанцева к этой пьесе было прежде всего обусловлено широкой известностью имени Мерсье. Но если сам Мерсье рассматривал свою драму как произведение почти независимое от трагедии Шекспира, для Померанцева это все же был «улучшенный» Шекспир. Недаром он восстановил шекспировское название и в отличие от Мерсье указал в заглавии истинного автора: «Ромео и Юлия, драма... взятая из шекеспировых творений г. Мерсиером». В остальном же Померанцев следовал только за Мерсье, вовсе не прибегая к английскому оригиналу. Переводил он довольно тщательно, подчас даже слишком: перевод его изобилует галлицизмами вроде «время взять покой» (соотв. «il est temps de prendre du repos»), но в нем имеется также немало вольностей, неточностей и просто ошибок. Незамеченный современниками, забытый последующими поколениями, этот перевод заслуживает внимания лишь как первая попытка познакомить — через французское посредничество — русского читателя и зрителя с одной из великих трагедий Шекспира.[6]

Незадолго до появления «Ромео и Юлии» почти одновременно в Москве и Петербурге было издано — в двух разных русских переводах — сочинение английского литератора Роберта Додсли (1703—1764) «The Preceptor containing a general course of education» (1748) — своего рода «универсальный учебник» для юношества, содержавший всевозможные полезные сведения из самых различных областей знания (астрономия, математика, физика, естественная история, юриспруденция, логика, этика и т. д.).[7] Особый раздел сборника был посвящен необходимому для «юных отроков» умению «приятно и правильно» читать, писать и говорить (прежде всего — публично) и одному из важных средств для достижения этой цели — театральной декламации. В качестве текстов, особенно пригодных для декламационных упражнений, Додсли приводил и несколько отрывков из Шекспира: рассуждение Жака о «семи возрастах» человека, монолог «Быть или не быть», монолог Генриха IV из второй части исторической хроники «Генрих IV» (сц. 1 д. III) и пятую сцену

---

[5] Там же, стр. 325, 327.

[6] Перевод одной из сцен трагедии относится к 1772 г. (см. стр. 53).

[7] Наставник, или Всеобщая система воспитания, преподающая первые основания учености. СПб., 1789—1792, 12 тт. (перевод М. И. Веревкина); Учитель, или Всеобщая система воспитания, в которой предложены первые основания наук, особенно нужных молодым людям. М., 1789—1791, 3 тт. (перевод А. А. Петрова).

IV акта этой же трагедии, речь Генриха V перед сражением при Азинкуре («Генрих V», сц. 3 д. IV), монолог кардинала Уолси из «Генриха VIII» (сц. 2 д. III) и спор Брута с Кассием из IV действия трагедии «Юлий Цезарь».

Хотя оба русских переводчика — М. И. Веревкин[8] и А. А. Петров — по всей вероятности, пользовались одним и тем же немецким изданием книги Додсли, «шекспировские части» «Наставника» и «Учителя» отличались как по составу, так и по манере выполнения. В перевод Веревкина под названием «Степени жизни» был включен фрагмент из «Как вам это понравится», отсутствовавший у Петрова. В то же время Веревкин пытался передавать стихотворный шекспировский текст стихами (монолог Гамлета он заимствовал из трагедии Сумарокова), а Петров переводил все без исключения прозой, не слишком выразительной, но для конца XVIII столетия очень точной.

Несмотря на довольно значительную известность книги Додсли, помещенные в ней отрывки из произведений Шекспира едва ли обратили на себя внимание широкого круга русских читателей. Во всяком случае десять лет спустя три из них (монологи Гамлета, Генриха IV и кардинала Уолси) были переведены вновь и напечатаны в журнале «Иппокрена».[9] Появление фрагментов шекспировских трагедий на страницах «Иппокрены» было вполне закономерно. Журнал, постоянно знакомивший своих читателей с лучшими образцами новейшей немецкой и английской поэзии, с творчеством Геснера, Томсона, Юнга, Грея, естественно, не мог пройти и мимо творений «британского гения», заново открытых европейской литературой минувшего века.

Правда, вне контекста каждый из помещенных в «Иппокрене» монологов скорее приобретал характер рассуждения на определенную нравственно-философскую тему (таких моралистических сочинений в журнале печаталось довольно много), нежели был элементом напряженного драматического действия. Однако на общем фоне эти почерпнутые у Шекспира «философические раздумья» о смерти, об угнетающем человека мучительном бремени власти, о бренности земного величия и т. п. выделялись и своей глубиной, и особенно своей живописностью, яркой образностью и тем соединением «высокого» и «низкого» — в мыслях и словах, которое так возмущало приверженцев классического стиля. Живописность эта была отчасти передана в русском переводе, переводе прозаическом, но выполненном непосредственно (и притом весьма точно) с английского языка.

---

[8] О М. И. Веревкине см.: В. М. Троицкий. Некоторые проблемы культурного наследства XVIII века. М. И. Веревкин — писатель-драматург второй половины XVIII века. «Ученые записки Лиепайского гос. педагогического института», вып. I, 1958, стр. 59—115.

[9] «Иппокрена, или Утехи любословия на 1801 год», ч. VIII, стр. 17—22. Несколько раньше в этом журнале упоминалась — без всяких комментариев — «Буря» (ч. VI, стр. 440).

С подлинника был сделан и другой, не дошедший до нас перевод из Шекспира, также относящийся к самому началу 1800-х годов, — «Макбет» Андрея Ивановича Тургенева.

Даровитый поэт, переводчик и литературный критик, один из основателей и глава Дружеского литературного общества, Андрей Тургенев (1781—1803) был страстным любителем и пропагандистом у нас немецкой и английской литератур. Гете, Шиллер, Шекспир — к этим именам он обращается постоянно на протяжении всей своей короткой, но яркой творческой жизни, полной неустанных исканий и напряженного труда. Опираясь на творчество этих, как, впрочем, и ряда других западноевропейских писателей, Тургенев вырабатывал принципы нового (в противоположность традиционному, классическому), национально-самобытного искусства.[10]

Первоначально интерес к Гете и Шиллеру у Тургенева преобладает, но постепенно имя Шекспира начинает все чаще появляться на страницах его писем и дневника. 23 августа 1800 г. Тургенев записывает: «Читал сегодни, что Шил<лер> написал трагед<ию> Marie Stuart и перевел Макбета».[11] По-видимому, это известие заинтересовало Тургенева, однако познакомиться с шиллеровским переводом «Макбета» ему удалось лишь много месяцев спустя.

«На сих днях, — сообщает он в письме к Жуковскому и Мерзлякову от 30 января 1802 г., — прочел я Шиллеров перевод Макбета, его Марию Стуарт, его Валленштейна. Сколько красот и как все занимательно. Как выдержан Макбет и у Шекспира, и у него в переводе. Je suis tenté de le traduire. Славное бы дело было. Только надобно непременно переводить иное в стихах, самых сильных и выразительных! Ах, брат! Какая это трагедия. Сколько в ней ужасу. Напр<имер>, Макбет убил короля Дункана и одного из придворных, ему преданных. Воцарился и дает праздник. Он притворяется другом последнего, уже погибшего от его наемников, и он с нетерпением будто его ожидает. Между тем пьют. Место его посреди двух первых людей государства не занято. Он говорит: Ах! когда бы скорее приехал Банко (имя убитого), и в ту же минуту является на собственном его месте тень его и пр.; все это как нельзя быть сильнее и сходнее с театральным ужасом. Монолог его перед убийством, где он думает видеть перед собою кинжал, лунатизм жены его после убийства и пр. — все прекрасно. Перевод очищенный, но не ослабленный оригинал. Чародейки также имеют свое действие, и все кстати в этой пиесе. Постарайся найти и прочесть ее».[12]

---

[10] Х. Шмидт. Эстетические взгляды Андрея Тургенева. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 295, серия филологических наук, вып. 58, 1960, стр. 35—54.

[11] ИРЛИ, ф. 309, № 271, л. 65.

[12] Там же, № 759, л. 45 об. Отрывок из этого письма опубликован в кн.: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904, стр. 54.

Вскоре Тургенев осуществил свое намерение: 24 апреля 1802 г. он «зачал» переводить «Макбета».[13]

Работа над переводом продолжалась сравнительно недолго. К началу мая был завершен I акт, а в записи от 17 мая Тургенев отметил: «Вчера я кончил Макбета переводить начерно. Переводить начал 24 апреля, довольно скоро! Но сколько надобно будет посидеть над ним».[14]

Перевод этот был сделан с английского (как уже указывалось) языка. Существующее мнение, что Тургенев переводил с немецкого, не подтверждается ни одним из его признаний в письмах или дневнике. Мало того, в письме от 2 мая 1802 г. к родителям (из Петербурга) содержится прямое свидетельство того, что в основе перевода лежал оригинальный текст. Немецкий же перевод мог быть использован лишь в отдельных случаях, не больше.[15]

В связи с работой над «Макбетом» возник любопытный спор Тургенева с Жуковским, который в не дошедшем до нас письме предложил исключить из трагедии все «фантастические» сцены с ведьмами, находя их излишними и необоснованными. Тургенев решительно возражал ему: «A propos о Макбете. Ты немножко неосновательно предлагаешь истребить ведьм, или, по-твоему, чародеек. Шекспир писал право не так-то без основания, как ты думаешь, и не для одной странности вывел их на сцену. Разве ты не видишь (по крайней мере мне так кажется), что они, имея влияние на поступок Макбета (предположи, что тогда им верили), дают ему больше побудительных причин, больше вероятности и делают его не столько ужасным. Чем заменить это? Кто-то написал целое рассуждение о Макбете; но я не читал еще его; но только видел в книжной лавке. Оставьте, друзья мои, этого гения так, как он есть, переделывать в нем, вставлять свое вместо его нелегко, очень, очень нелегко. Чем больше вникаешь в него, тем он становится священнее. Еще простительно что-нибудь выпустить, можно, набравшись, как говорится, духа его, написать свое, призвав на помощь утонченность и правила, но когда дело идет о нем самом, то пусть Шекспир остается Шекспиром!».[16]

Очевидно, Тургенев так и не внял советам друга[17] и ничего не изменил в своем переводе. Но мысль о том, что перевод в целом весьма несовершенен, мучила его постоянно.

---

[13] ИРЛИ, ф. 309, № 272, л. 48.

[14] Там же, л. 51.

[15] См. соответствующее место письма: «Отправив сие письмо, принимаюсь я за свою аглинскую трагедию, которой первое действие уже переведено. Как скоро будет она готова, то не премину доставить к вам; вы не можете себе представить, как я рад, что могу разбирать Шекспира на аглинском, хоть и не без помощи» (ИРЛИ, ф. 309, № 1237, л. 5). Ср.: Ю. М. Лотман. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 63, 1958, стр. 75.

[16] См.: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский, стр. 59—60.

[17] Этот совет, как, впрочем, и все очень немногочисленные дальнейшие суждения Жуковского о Шекспире, свидетельствует о неизменно сдержанном его отношении к английскому драматургу (см.: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский, стр. 23, 329).

Едва завершив работу, он пишет Жуковскому: «Отчаяние берет меня, когда я сравню Макбета на русском с Макбетом на английском. Какая сила в последнем».[18]

О своем стремлении улучшить перевод он пишет в дневнике и в письмах. Наконец, находясь уже в Вене, Тургенев записывает в дневнике: «Сегодни мне пришла добрая мысль снова здесь перевести Макбета, и не торопясь, à loisir, дав себе время, старательно для слога».[19] И тут же: «Купить не худо Macbeth par Ducis». Несколько позднее он добавляет: «Мой перевод, пожалуй, не дурен, но слаб; если бы были местами неровности, но он вообще слаб».[20]

«Добрая мысль», о которой писал Тургенев, едва ли была воплощена им в жизнь. Единственным свидетельством дальнейшей его работы над «Макбетом» является дневниковая запись от 6 (18) октября 1802 г. Никаких других следов ее не сохранилось.[21] Был ли тургеневский «Макбет» уничтожен самим переводчиком или затерян впоследствии, неизвестно. Во всяком случае все исследователи говорят о нем лишь на основании писем и дневников.[22] Трудно сказать, каким был этот первый русский «Макбет», но литературный талант Андрея Тургенева, его глубокий интерес к творчеству английского драматурга, настойчивое стремление понять произведение и передать его своеобразие позволяют предположить, что это был весьма примечательный эпизод в первоначальной истории русского шекспиризма.

Ревностным почитателем Шекспира был и один из ближайших друзей Андрея Тургенева — Яков Андреевич Галинковский (1777—1815), превосходный знаток русской и западноевропейской литератур.[23] Издаваемый им с 1802 г. журнал «Корифей, или Ключ литературы» — своего рода курс теории и истории искусства — широко пропагандирует творчество английского поэта, все драмы которого «могут почесться примерными по красоте и величеству живописи, по тому глубокому знанию страстей и чувствований, по воображению гордому и прельщающему».[24]

С наибольшей силой это «гордое и прельщающее воображение» Шекспира, утверждал Галинковский, воплотилось в «Буре», достойной быть «венцом произведений сего бессмертного стихотворца».[25] В качестве иллюстрации он приводил два особенно выразительных, с его точки зре-

---

[18] ИРЛИ, ф. 309, № 4579, л. 2.

[19] Там же, № 1239, л. 16.

[20] Там же.

[21] В процессе работы над «Макбетом» у Тургенева возникла мысль перевести также ряд фрагментов из «Генриха IV», впрочем тотчас же им оставленная («Можно перевести в стихах некоторые сцены из Шексп‹ирова› Генрих‹а› IV. Нет, они потеряют простоту свою» (ИРЛИ, ф. 309, № 272, л. 50)).

[22] См.: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский, стр. 59—60; В. М. Истрин. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев. В кн.: Архив братьев Тургеневых, вып. 2. СПб., 1911, стр. 88 и др.

[23] См.: Ю. М. Лотман. Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский. «XVIII век», сб. 4, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 239—256.

[24] «Корифей, или Ключ литературы», кн. 3 («Талия»), СПб., 1803, стр. 32.

[25] Там же, кн. 2 («Мельпомена»), 1803, стр. 95—96.

ния, отрывка (1-я сцена I акта и 2-я сцена II акта) в собственном стихотворном переводе с английским текстом en regard «для показания образца самой отделки».[26] (Первоначально он предполагал перевести всю пьесу целиком, но не выполнил своего намерения «за многими недосугами»)

Подобно Андрею Тургеневу, который восторгался «чудесными» эпизодами «Макбета», вопреки настояниям друзей непременно желая сохранить их в своем переводе, Галинковский был особенно восхищен «романизмом и чудесностью» «Бури», доведенными «до возможной силы совершенства»: «Шекспир, сам как некий маг, сильнейший самого Проспера, переносит нас в мечтательный свой рай. Мы дремлем с ним в сладком упоении, видим восхитительные грезы и даже жалеем при пробуждении, для чего сей сон непродолжителен».[27] Воплощенная в «Буре» «игра великолепной фантазии» была для Галинковского одной из наиболее ярких черт национальной самобытности Шекспира, совершенным выражением того «гения народного», о котором он писал в «Корифее», ратуя за обновление русского драматического театра.[28]

Перевод Галинковского представлял собой попытку адекватно передать шекспировский стих с помощью хотя и шестистопного, но безрифменного ямба. В понимании Галинковского белый стих придавал выразительность, душу разговору, которых «нельзя выдержать в стихах с рифмами».[29] Протестуя против монотонной декламации с неизбежной паузой в конце строки, которая с давних пор царит на русской сцене, он выдвигал требование сделать стих трагедии более гибким, по возможности приблизить его к прозе, заставив театрального зрителя забыть, что «его герой говорит стихами». «Я думаю, — заключал свое рассуждение Галинковский, — ежели не проза, то беспрекословно одни белые стихи принадлежат Мельпомене».[30]

Разумеется, подобная мысль высказывалась и раньше: о «безрифмии» с сочувствием писал Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву».[31] Готическим убором стихов, ссылаясь на опыт «славнейших английских писателей» и прежде всего Шекспира, называл рифму С. Бобров в предисловии к его «Херсониде» (1804),[32] причем мысль эта не только декларировалась, но и претворялась им в жизнь. Однако прочной традиции в русской литературе XVIII в. белый стих все же не имел, и потому для современников приведенные слова Галинковского звучали непривычно и даже смело, а его художественная практика оказывалась весьма необычной.

---

[26] Там же, стр. 100—101, 104—105.

[27] Там же, стр. 98.

[28] Там же, стр. 170—171.

[29] Там же, стр. 102.

[30] Там же, стр. 102—103.

[31] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 353 (см.: В. Н. Орлов. Радищев и русская литература. Л., 1952, стр. 112—113).

[32] С. Бобров. Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонисе Таврическом. СПб., 1804, стр. 6.

В последующие годы появляется еще несколько переводов из Шекспира. Правда, в отличие от опытов Галинковского все они выполнены традиционно, в прозе. Это два отрывка из «Ричарда III» и сцена из трагедии «Юлий Цезарь»: хотя оба эти произведения давно стали известны русскому читателю, к началу XIX в. они уже были основательно забыты.

Переводы из «Ричарда III» (д. I, сц. 4 и д. V, сц. 3) были напечатаны в журнале «Минерва»,[33] издателями и основными участниками которого являлись профессора и воспитанники Московского университета. Главная особенность этих переводов сравнительно с им предшествующим полным состояла в том, что они восходили к английскому тексту. На это указывали, между прочим, и сами переводчики — некий С. С., «переложивший» сцену убийства Кларенса, и автор другого перевода Захар Алексеевич Буринский (1780—1808), рано умерший талантливый поэт и ученый, неизменный участник университетских изданий и кружков.[34]

Анонимный же перевод одной из центральных сцен «Юлия Цезаря» (речь Марка Антония над телом Цезаря) был опубликован в «Любителе словесности», журнале Н. Ф. Остолопова, деятельного члена Вольного общества любителей словесности, наук и художеств.[35] Сколько-нибудь значительными литературными достоинствами, в том числе и по сравнению с «Юлием Цезарем» Карамзина, которому он к тому же уступал в полноте, этот перевод не обладал, но он привлекал внимание русского читателя к все еще недостаточно ему известной трагедии Шекспира, и в этом его неоспоримая ценность.[36] Мало того, не исключена возможность, что перевод, помещенный в «Любителе словесности», послужил отправной точкой для М. В. Милонова, который в 1810 г. на страницах «Цветника» опубликовал в своем переводе с оригинала ту же самую сцену, впрочем включавшую и один новый эпизод (речь Брута).[37]

Таким образом, на протяжении 1800-х годов в русских периодических изданиях, придерживавшихся в основном классической ориентации, но сочувствовавших новым веяниям в искусстве, один за другим появляются сделанные с подлинника переводы отдельных сцен из ряда шекспировских трагедий. В целом значение этих переводов, в разной степени интересных и удачных, несомненно. И все же это были лишь фрагменты, лишь «выбранные места» для чтения и образца, а между тем потребность обогатить русский театральный репертуар шекспировской драматургией оставалась неудовлетворенной. Первой попыткой — после длительного перерыва — восполнить этот пробел явился предпринятый И. А. Вельяминовым перевод «Отелло».

---

[33] «Минерва», 1806, ч. I, № 11, стр. 164—171, 197—208.

[34] О нем см.: А. С. Смирнов. Уроженцы и деятели Владимирской губернии, получившие известность на различных поприщах общественной пользы, вып. 2. Владимир, 1897, стр. 119—123; С. П. Жихарев. Записки современника. М.—Л., 1955, стр. 143.

[35] См.: Поэты-радищевцы. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств. Л., 1935, стр. 360—361.

[36] «Любитель словесности», 1806, ч. I, № 2, стр. 98—111.

[37] «Цветник», 1810, ч. VIII, № 11, стр. 157—178.

Талантливый военный деятель, участник кампаний 1806—1807 и 1812 г., а впоследствии генерал-губернатор Западной Сибири и член Военного совета, Иван Александрович Вельяминов (1771—1837) в молодости увлекался литературой,[38] но к собственным литературным занятиям едва ли относился серьезно. Во всяком случае, перевод «Отелло» был его единственной попыткой выступить в печати. Тем не менее перевод этот сыграл важную роль в усвоении русской литературой и театром «Отелло», и еще в 1830-е годы столичные и провинциальные актеры обращались к нему в поисках приемлемого сценического варианта знаменитой трагедии Шекспира. Переводил Вельяминов с французского, отчасти пользуясь, видимо, старым дословным переводом Летурнера, но преимущественно опираясь на стихотворную адаптацию Жана-Франсуа Дюсиса.

В истории французской драматургии и театра Дюсису принадлежит видное место. В целом убежденный классик, он, однако, сочувствовал новым веяниям, которые с отчетливостью воплотились в его «шекспировских» трагедиях («Гамлет», 1769; «Ромео и Джульетта», 1772; «Король Леар», 1783; «Макбет», 1782—1784; «Иоанн Безземельный», 1791; «Отелло», 1792). Не владея английским языком, Дюсис не мог быть переводчиком Шекспира в собственном смысле слова. Шекспировский театр, с которым он знакомился по прозаическим переводам Лапласа, а затем Летурнера, служил ему лишь источником вдохновения. Он творил, как впоследствии писал К. Делавинь,

Inspiré par Shakespear qu'il imitait en maître.[39]

«Трагический поэт должен сообразовываться с характером народа, для которого он предназначает свои произведения. Это неоспоримая истина, поскольку нравиться зрителю — главная цель всякого драматурга».[40] Этого принципа Дюсис придерживался неизменно. Заимствуя у Шекспира те или иные сюжеты и ситуации, вводя во французскую литературу шекспировские образы, темы и идеи, он во что бы то ни стало стремился не оскорбить вкусы своих соотечественников, воспитанных на классических литературных образцах. Правилу этому он следовал на заре своей деятельности, в конце 1760-х годов; следовал он ему и много лет спустя, приспосабливая для французской сцены «Отелло» Шекспира, «одно из самых трогательных и страшных произведений, какие только породил поистине творческий гений этого великого человека».[41]

Шумный успех адаптации Дюсиса, впервые представленной 26 ноября 1792 г. в Театре Республики, ее издание и переиздания, естественно,

[38] Об этом см.: В. Шадури. Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии. Тбилиси, 1951, стр. 99—100.

[39] Об этом см.: П. Р. Заборов. Шекспир в интерпретации французского классицизма (Дюсис и Шекспир). В сб.: Шекспир в мировой литературе, М.—Л., 1964, стр. 99—118.

[40] Oeuvres de J.-F. Ducis, t. II. Bruxelles, 1822, p. 181.

[41] Там же, стр. 177. Сопоставление трагедии Дюсиса с драмой Шекспира см. в кн.: C. Kühn. Über Ducis in seiner Beziehung zu Shakespeare. Cassel, 1875, SS. 27—33.



Прощание Ромео и Джульетты. Гравюра Г. И. Скородумова с картины Б. Уэста. Выполнена в Лондоне в 1775 г.

Государственный Русский музей.



Макбет и ведьмы. Рисунок А. О. Орловского. (1800-е годы).

Государственный Русский музей.

привлекли к ней внимание за рубежом, и прежде всего в России, где ее и перевел Вельяминов.[42] В сущности это тоже была переработка, а не перевод. Ни Шекспир, ни Дюсис у Вельяминова нигде не упоминались, он считал себя абсолютно независимым от своих «предшественников» и следовал им лишь в той мере, в какой он находил нужным и соответствующим русской традиции — литературной и театральной. Этим и определяется его «метод»: следуя в основном за Дюсисом, он при содействии Летурнера обращается и к «самому» Шекспиру, но подчас не довольствуется этим, изменяя кое-что и дописывая от себя. Так, Вельяминов восстанавливает шекспировские имена некоторых персонажей, озвученные Дюсисом на французский лад: Лоредан вновь становится у него Кассио, Одальбер — Брабанцио, Эрманс — Эмилией. В то же время дож Венеции (кстати, у Шекспира безымянный) сохраняет в русской пьесе свое французское имя — Монсениго, равно как и героиня (Эдельмона) и «ложный друг» Отелло — Яго, переименованный Вельяминовым вслед за Дюсисом в Пезарро.[43]

Однако, сохранив это свое благозвучное условное имя, Яго — Пезарро приобретает у Вельяминова (в отличие от Дюсиса) несравненно более важную роль. Скрытый, по замыслу Дюсиса, от глаз зрителя почти до конца трагедии, Пезарро становится в адаптации Вельяминова персонажем значительным и даже колоритным. Из мрачной, зловещей тени, сопутствующей Отелло, он превращается в живую, хоть и далеко не пошекспировски правдивую и яркую фигуру. Именно для обрисовки Пезарро в пьесу введены 9-я сцена I акта, часть 3-й сцены II акта (в том числе и слова «О, Отелло, страшись ревности, страшись сего чудовища с ядовитым взором»), 1-я сцена IV акта и т. д.

Отелло, как и у Дюсиса, лишен в пьесе Вельяминова шекспировской многоплановости, сложности, в основе его поведения — традиционная борьба страстей, но «чувствительность» — доминирующая страсть — придает образу особую окраску, да и самое развитие этой страсти свободно от прямолинейности, обычной для старой трагедии классического толка. «Чувствительность» составляет также основную черту характера «слишком слабой» Эдельмоны, весьма напоминающей тех романических девиц (filles romanesques), которыми столь изобиловала литература конца XVIII в. Образ этот несомненно восходит к трагедии Дюсиса, причем не только в целом, но и в подробностях.

Исключение составляет лишь одна довольно любопытная деталь. Предчувствуя близкую смерть, Эдельмона поет меланхолический «Романс об иве» («Romance du Saule»), музыка для которого была написана Гретри. Дюсис придавал этому трогательному романсу (связанному с аналогичным фрагментом у Шекспира лишь темой) большое значение и, как он говорил в предисловии, скорее отказался бы от самого сюжета, чем согласился бы опустить романс, представляющий такое новшество

---

[42] Отелло, или Венециянский мавр. СПб., 1808.

[43] См.: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. «Театральное наследие», сб. I, Л., 1934, стр. 66—70.

для французского зрителя.[44] Не меньшим новшеством был он и для русского театра, что, видимо, и явилось главной причиной того, что у Вельяминова «Романс об иве» отсутствует вовсе. Впрочем, сохранить это вставное стихотворение ему едва ли пришло бы в голову, поскольку весь его перевод был сделан в прозе.[45]

Проза Вельяминова не отличалась особым блеском, но в ней отчетливо ощущается воздействие карамзинской стилистики. Старательно избегая славянизмов и других атрибутов «высокого стиля», Вельяминов стремился придать языку трагедии большую свободу выражения, изящество и гибкость. Недаром критик из «Лицея», разбирая «Отелло», с удовлетворением отмечал, что у Вельяминова «язык русской чист и текуч».[46]

Почти одновременно с Вельяминовым к Шекспиру обратился Н. И. Гнедич. Это был не первый переводческий опыт молодого поэта, уже снискавшего себе некоторую известность в литературных кругах. Перу Гнедича принадлежал перевод шиллеровского «Заговора Фиеско в Генуе» (1802), вольные переложения оды Тома «Общежитие» и двух фрагментов из Оссиана («Берратон», 1804, и «Песни в Сельме», 1806). В 1807 г. он приступил к переводу вольтеровского «Танкреда», но вскоре на время оставил его, увлеченный мыслью переложить на русский язык одну из трагедий восхищавшего его Шекспира.[47] По свидетельству С. П. Жихарева, Гнедич особенно восторгался «Гамлетом», но сам в своей переводческой деятельности все же предпочел ему «Короля Лира» — «Леара», как он произносил и писал на французский лад; английским языком Гнедич не владел и с Шекспиром был знаком лишь по переводам все тех же Летурнера и Дюсиса. К адаптации Дюсиса, драматурга, Гнедичу хорошо известного (в 1802 г. он перевел его «Абюфара»),[48] в основном и восходит «Леар».[49]

«Король Леар» Дюсиса был написан десятью годами раньше, чем его «Отелло», однако по своему характеру трагедии эти отличаются довольно мало. «Король Леар», как и впоследствии «Отелло», был типичной трагедией конца XVIII в., трагедией вольтеровского типа, в целом все еще классической, но уже наделенной рядом новых черт. Нарушение единств, оссианический пейзаж, на фоне которого совершается действие трех последних актов (лес, скалы, пещера, буря и т. п.), и прежде всего

---

[44] Oeuvres de J.-F. Ducis, t. II, pp. 179—180 (см.: Edm. Estève. De Shakespeare à Musset: Variations sur la «Romance du Saule». In: Études de littérature préromantique. Paris, 1923, pp. 169—200).

[45] Этим и объясняется, видимо, звучащее как упрек замечание критика «Вестника Европы» о том, что «сия трагедия на английском языке писана попеременно то прозою, то стихами» («Вестник Европы», 1810, ч. LIV, № 22, стр. 159).

[46] «Лицей», 1806, ч. IV, кн. 3, стр. 133.

[47] См.: Х. Шмидт. «Танкред» Вольтера в переводе Н. И. Гнедича. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 261, серия филологических наук, вып. 49, 1958, стр. 142—154.

[48] Об этом см.: В. А. Бочкарев. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815 гг.), Куйбышев, 1959, стр. 108—110.

[49] Леар, трагедия в пяти действиях, взятая из творений Шекспира. СПб., 1808.

самый образ страдающего короля, «впавшего в безумие из-за своей чрезмерной чувствительности», — все это сообщало трагедии Дюсиса большую новизну и привлекало французского зрителя.

Под пером Гнедича трагедия Дюсиса претерпела ряд значительных изменений.[50] Так, «рассудя» вслед за Шекспиром, что «человек, в сумасшествии дающий и отнимающий царство, благословляющий и проклинающий детей своих, не может возбудить сострадания в зрителях»,[51] Гнедич в отличие от Дюсиса «оставил Леару здравый рассудок, чтобы не в мечтах беспрерывного исступления, но истинно ощущая всю горесть отца, гонимого неблагодарными детьми, и восторг радости при нечаянном возвращении нежной и добродетельной дочери, возмог он сообщить их сердцам зрителей».[52] Безумие Лира у Гнедича — лишь «кратковременное исступление», в которое Лир впадает при виде вновь обретенной Корделии (III акт). В то же время Гнедич вовсе отказался от присутствующей в трагедии Дюсиса темы любви Эдгара к Корделии (Эльмонде). По мнению Гнедича, эта страсть унижала «великодушного сего рыцаря», защищавшего проклятую Лиром «меньшую дочь» бескорыстно, из сострадания и во имя долга. Образ Эдгара (или, как везде писал Гнедич, Эдгарда) оказывался, следовательно, более нравственным и цельным, а назидательность трагедии возрастала. Этому же способствовала и счастливая развязка «Леара», кстати вообще характерная для русской трагедии начала века.

В соответствии с этими изменениями Гнедич должен был ряд сцен исключить или исправить, «во многих местах преобразовать ход самого действия» и даже «прибегнуть к изобретению». В черновой редакции перевода[53] таких «исправлений» сравнительно мало, во всяком случае их значительно меньше, чем во второй, лежащей в основе печатного текста.[54] После окончательной правки из русского «Леара» исчез первый заговорщик, функции которого перешли к Леноксу, и был исключен ряд эпизодов IV акта, в частности диалог Кента и Эдгара и поэтичное заклинание Корделии, взывающей к силам природы, о котором так сожалел А. А. Шаховской, назвавший этот монолог «прекрасной молитвой».[55]

Такова была, в самых общих чертах, эта трагедия, не столько взятая из творений Шекспира (как указывал в заглавии сам Гнедич), сколько

---

[50] См.: Н. С. Тихонравов. Сочинения, т. III, ч. 2, стр. 101—105.

[51] Леар, стр. I. Ср.: «Нашему состраданию к злосчастному Лиру, обиженному неблагодарными дочерьми, не в малой степени вредит мысль о том, как легкомысленно отказался от короны этот впавший в детство старик и как неразумно распределил свою любовь между дочерьми» (Шиллер, Собрание сочинений, т. 6, М.—Л., 1950, стр. 70)

[52] Леар, стр. II.

[53] ГПБ, ф. 197, оп. 1, № 27.

[54] Там же, № 28.

[55] «Драматический вестник», 1808, ч. I, № 4, стр. 36. См. также: ГПБ, ф. 197, № 28, л. 5: «Благодатные растения, родившиеся от дыхания богов для уврачевания смертных, возрастайте и цветите вы под моими слезами; изливайте вашу тайную благотворную силу и облегчите страдания моего доброго отца! А ты, о сон, усыпай его очи сладостными маками! Да до тех пор не освежают они моих ресниц, покуда не возвратят спокойствия отцу моему».

заимствованная у Дюсиса, которому русский драматург в свою очередь «свободно подражал».[56]

Позднее Гнедич вновь обратился к Шекспиру (или, точнее, к Летурнеру). На этот раз он перевел одну небольшую сцену из трагедии «Троил и Крессида» (III сц. I акта), названную им «Агамемнон и цари греческие».[57] Перевод этот был откликом на военные события июля—августа 1812 г., периода, отмеченного сильными разногласиями внутри русской армии, прежде всего между Барклаем-де-Толли и Багратионом. Гнедич не только не скрывал своих намерений, но всячески обращал на них внимание читателей. «Не красот трагических должно искать в нем (т. е. в переводе отрывка, — *П. З.*), — предупреждал он, — чистое нравоучение, глубокие истины, коими он исполнен, заслуживают внимание; а всего более превосходные мысли о необходимости терпения и твердости в важных предприятиях и о бедствиях, происходящих от нарушения порядка и повиновения начальству».[58]

Откликом на события Отечественной войны явились и два отрывка из Шекспира, приведенные в одиннадцатом «Письме из Москвы в Нижний Новгород» Ивана Матвеевича Муравьева-Апостола (1765—1851),[59] видевшего в английском драматурге «исполинского гения», «одного из величайших живописцев сердца человеческого». «Рассуждая о нынешнем происшествии, — писал он, — я часто вспоминаю Шекспира; и это не удивительно: он был один из любимых моих собеседников во весь период, столь мрачно начавшийся и столь счастливо и славно для нас оконченный».[60] Первый отрывок — слова Макдуфа, обращенные к Макбету («Тогда покорись, коварный, и живи только для того, чтоб быть позором и посмешищем современникам» — «Макбет», д. V, сц. 8) — звучал как проклятие Наполеону. Второй — часть сцены из «Генриха V»

---

[56] Леар, стр. II.

[57] «Санктпетербургский вестник, издаваемый Обществом любителей словесности, наук и художеств», 1812, ч. III, № 8, стр. 131—138.

[58] Там же, стр. 131. Шекспиру было посвящено также несколько строк в речи Гнедича, произнесенной 2 января 1814 г. по случаю открытия петербургской Публичной библиотеки. «Опыты уже показали, — утверждал Гнедич, — что порывы самого сильного воображения и чувства, ничем не обузданные, не производят ничего, кроме диких красот, кроме безобразных и неправильных громад, похожих более на произведение случая, нежели на творение разума. Кто же говорит, что Шекспир имеет истинные красоты, за которые он обязан одному высокому своему дару, тот не совсем справедлив: ибо и он, как известно, образовался учением, и красоты, какие у него находим, суть плоды искусства. Мы пленяемся у него местами, которые написаны правильно, восхищаемся воображением и чувствами, которые выражены верно, а правила, говорит Лагарп, суть не что иное, как изящные чувства, приведенные в порядок» (Н. И. Гнедич. Рассуждение о причинах, замедляющих успехи нашей словесности. СПб., 1814, стр. 12—13). В этих словах заключалась не слишком обычная для русской критики начала века мысль, означавшая отказ от старой версии о «неотшлифованном даровании», о «гениальном варварстве» английского драматурга.

[59] Об этом см.: И. А. Кубасов. И. М. Муравьев-Апостол, автор «Писем из Москвы в Нижний Новгород». «Русская старина», 1902, т. CXII, № 10, стр. 87—104; № 11, стр. 347—359.

[60] «Сын отечества», 1814, ч. XVI, № 23, стр. 45.

(д. IV, сц. 8) — вполне отвечал патриотическим настроениям русского общества военных и первых послевоенных лет. В том, что смысл этих отрывков читателю совершенно понятен, Муравьев-Апостол не сомневался. «Приложение всякий легко сделает», — замечал он во введении к своему переводу.[61] Однако при всей их злободневности эти фрагменты были, конечно, явлением эпизодическим, второстепенным. Действительно же широкой известностью пользовалась в это время большая стихотворная трагедия С. Висковатова «Гамлет».

В литературно-театральных кругах к Степану Ивановичу Висковатову (1786—1831) относились с некоторым пренебрежением: старательный переводчик, он был, однако, лишен сколько-нибудь самобытного дарования и перелагал с французского языка на русский столь же невыразительно, сколь усердно.[62] Страстный поклонник французской классической трагедии, Висковатов и в собственном творчестве был весьма последовательным классиком. Впрочем, подобно многим его современникам, он едва ли отделял свою переводческую деятельность от оригинальных писаний, считая себя не переводчиком, а подражателем иностранных драматургов. Подражанием Шекспиру назвал он и «Гамлета».[63] В известном смысле Висковатов был прав, его трагедия действительно явилась подражанием, но не Шекспиру, а опять-таки Дюсису. «Hamlet» был самой ранней шекспировской трагедией Дюсиса. Пораженный и вместе с тем очарованный гениальным искусством английского драматурга, Дюсис приступал к работе над своей адаптацией с благоговением, словно «художник, который собирается писать картину для церковного алтаря».[64] Он всячески стремился понять произведение, «увидеть» изображенную в нем эпоху (перед глазами у него постоянно находились два эстампа, присланные по его просьбе из Англии, — портрет Шекспира и изображение Гаррика в роли Гамлета[65]), и тем не менее его трагедия на знаменитый шекспировский сюжет оказалась во всех отношениях французской. «В сущности мне пришлось создать новую пьесу», — писал Дюсис Гаррику, не испытывая, впрочем, при этом особых угрызений совести. Правда, он сожалел, что законы французского театра не позволили ему воспроизвести многие эпизоды шекспировской трагедии и прежде всего появление «ужасной тени», которая «сообщает о преступлении и требует мести»; однако главное, в его понимании, он все же сделал, воплотив

---

[61] Впоследствии Муравьев-Апостол вновь обратился к Шекспиру, но уже в совсем иной связи. Сравнивая залитый лунным светом Бахчисарай с ночным Римом и Вероной, он, в частности, отмечал: «В Риме и Вероне — Виргилий, величие, соразмерность, выспренность, вкус. Здесь — Ариосто и Шекспир: необузданный полет воображения; величественная природа, но дикая; чудовища и подле них Анджелика и Дездемона». (Путешествие по Тавриде. СПб., 1823, стр. 121).

[62] См.: «Вестник Европы», 1810, ч. LIV, № 22, стр. 102—120.

[63] Гамлет, трагедия в пяти действиях, в стихах. Подражание Шекспиру. СПб., 1811

[64] Lettres de Jean-François Ducis. Paris, 1879, pp. 7—8.

[65] Об этом см.: F.-A. H e d g c o c k. David Garrick et ses amis français. Paris, 1911, pp. 163—165.

в образе Гамлета высокий идеал сыновней преданности и сыновней любви.

Трагедия Висковатова была самой вольной из всех русских адаптаций «шекспировских» сочинений Дюсиса. К Дюсису (да и то не в полной мере) восходили лишь три первых акта трагедии. Два последних же представляли собой почти оригинальное творчество русского драматурга.[66]

В своем «Гамлете» Висковатов не нарушил ни одного из основных предписаний классической трагедийной поэтики. Старательное соблюдение единств и приличий, прямолинейность характера, замена действия его изложением, фигуры наперсников и наперсниц, наконец, двенадцатисложный стих — все эти непременные атрибуты классической трагедии ставили «Гамлета» в один ряд с драматическими опытами русских эпигонов классицизма (и сходными по манере образцами французской драматургической поэзии 1800—1810-х годов). В пьесе Висковатова можно обнаружить и некоторые отзвуки преромантических настроений (особенно это касается образа Офелии, непрестанно «льющей потоки горьких слез»[67]), но в целом это несомненно классическая трагедия того типа, который во Франции называли иногда «tragédie à tirade».

Собственно тирад, т. е. монологов-рассуждений на какую-либо злободневную общественно-политическую тему, обращенных в зрительный зал и почти не связанных со сценическим действием, в пьесе Висковатова немного. Однако она изобилует «аллюзиями», родственными тираде краткими репликами, содержащими тот или иной актуальный политический намек. История принца датского (у Дюсиса и Висковатова — датского короля) позволила русскому драматургу выразить путем аллюзий ряд важных, хотя и не слишком новых истин, бытовавших еще в просветительской философии XVIII в.: особа монарха священна («кто на царя дерзнет подъять убийства меч?»,[68] «дела царей судить возможно лишь богам»[69]), но в свою очередь монарх должен служить народу («народ на все дела царей своих взирает и добродетель их и слабость примечает»[70]) и считать главной целью своей жизни заботу о благе подданных («воспомни долг царей: народ тебя зовет, и длани сироты, вдовицы простирают»[71]), ибо «лишь добродетелью властители велики».[72]

«Гамлет» Висковатова, следовательно, заключал в себе осторожное, робкое, но все же наставление царям, и финальная (под занавес) реплика героя, который отказывается от мысли о самоубийстве во имя спа-

---

[66] Об этой трагедии см.: В. Шекспир. Трагедия о Гамлете, принце датском, т. II. Перевод К. Р. СПб., 1900, стр. 100—112.

[67] Впрочем, переработка шекспировских пьес в духе «слезливой пиитики» вызывала к себе в это время уже весьма ироническое отношение (см.: «Вестник Европы», 1812, ч. LXIII, № 10, стр. 153).

[68] Гамлет, стр. 53.

[69] Там же, стр. 7.

[70] Там же.

[71] Там же, стр. 17.

[72] Там же, стр. 19.

сения своего народа («Отечество! тебе я жертвую собой!»[73]) при всей традиционности звучала весьма назидательно и не могла оставить равнодушным русского театрального зрителя начала 1810-х годов. Возможно также, что и самая ситуация, изображенная в трагедии, напоминала этому зрителю о недавних событиях марта 1801 г. (заговор против Павла I, его убийство, восшествие на престол Александра I), которые сохраняли свою остроту и постоянно обсуждались на протяжении всего александровского царствования и даже позднее.[74]

Впрочем, обилие животрепещущих параллелей и ассоциаций не заслоняло от зрителя и критиков некоторой художественной архаичности висковатовского «Гамлета». Так, Д. В. Дашков, отнюдь не враг классической трагедии вообще, иронизировал по поводу скрупулезного соблюдения автором трагедии, столь насыщенной событиями, единства места. «Все действие, — писал он, — от начала до конца продолжается в тронном чертоге; сюда Клавдий и наперсник его приходят советоваться о делах тайных; сюда же приходит Гертруда с наперсницею своею раскаиваться о содеянном преступлении, здесь же и Гамлет видит тень родительскую, рассказывает другу своему о привидении на кладбище, разговаривает с любезною своею Офелиею, изобличает мать в ее ужасном злодействе; здесь же напоследок оканчивается трагедия смертию Гертруды и Клавдия».[75]

Более чем сдержанно отзывался о «Гамлете» Висковатова и Д. И. Хвостов, относившийся к трагедийному жанру весьма сочувственно. «Вообще, — отмечал он, — трагедия сия писана не худо для Висковатова, но далеко уступает слогу господ Сумарокова, Княжнина и Озерова».[76] Позднее, когда Висковатов переиздал «Гамлета»,[77] критика высказывалась уже много определенней, откровенно возмущаясь «варварством» драматурга и особенно его неправильным, дурным языком и «ревущим» и «скрипящим» стихом.[78] Но это был уже совсем иной этап в развитии русской драматургии и русского поэтического языка.

В противоположность «Гамлету» Висковатова следующий русский перевод из Шекспира — «Макбет» Петра Александровича Корсакова (1815) — не получил сколько-нибудь широкой известности в читательских кругах. В силу цензурных трудностей Корсакову не удалось опубликовать свое сочинение полностью. Лишь три сравнительно небольших отрывка из него были напечатаны в первой части «Северного наблюдателя», журнала, издателем и основным участником которого был сам Корсаков,

---

[73] Там же, стр. 56.

[74] А. Бардовский. Русский Гамлет. Царствование Александра I. «Русское прошлое», 1923, сб. 5, стр. 118—119.

[75] «Вестник Европы», 1811, ч. LIX, № 24, стр. 325.

[76] Из архива Хвостова. (Публикация А. В. Западова). «Литературный архив», вып. I, М.—Л., 1938, стр. 365.

[77] Гамлет, трагедия в пяти действиях, в стихах для Российского театра обработанная С. Висковатовым. СПб., 1829.

[78] «Московский телеграф», 1830, ч. XXXII, № 8, стр. 499—502.

выступавший под собственным именем, а также под псевдонимами П. К., Птр. Крскв., К***, К-в и т. п.[79]

В пояснении к переводу, помещенному в «Северном наблюдателе», не содержалось никаких указаний на исходный текст. Между тем рукопись не оставляет на этот счет ни малейших сомнений. Корсаков знал английского «Макбета» и часто прибегал к нему. Однако в целом его «Макбет» имел все же большее отношение не к Шекспиру, а к Дюсису.

Следуя за Дюсисом, он ограничил действие трагедии во времени (двадцать четыре часа) и пространстве (Дунсинанский замок), хотя и пошел в этом отношении дальше Дюсиса, опустив его первый акт, действие которого происходит (в отличие от всех прочих) в «дремучем лесу». С другой стороны, он ввел в трагедию несколько собственно шекспировских эпизодов (и около ста шекспировских строк),[80] среди которых монолог Макбета (II явление II акта)[81] и ряд сцен, где реализуются пророчества вещих обитательниц «вертепа Ификтоны», в частности поединок Макбета с Макдуфом. Вместе с тем Корсаков сочинил почти весь IV акт — совет танов, суд над Малькольмом, наконец, его вторичное бегство при содействии «благородного» Макбета. В связи с этим изменилось и соотношение действующих лиц трагедии. Макбет стал безусловным героем произведения (у Дюсиса он был в значительной степени заслонен Фредегондой); «подобающее» ему место среди других персонажей занял также Малькольм — законный наследник шотландского престола.

Это стремление Корсакова превратить второстепенную фигуру Малькольма в одну из центральных и особенно привлекательных могло быть вызвано необходимостью обезопасить трагедию от придирок театральной

---

[79] «Северный наблюдатель», 1817, ч. I, № 6, стр. 190—193; № 9, стр. 318—321; № 13, стр. 409—412. Рукопись трагедии хранится в Гос. театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (Макбет, трагедия в пяти действиях, в стихах, сочинение Петра Корсакова. СПб., 1815, № 23269).

[80] Все стихи, переведенные непосредственно с английского языка, в рукописи трагедии выделены самим Корсаковым, а соответствующий им подлинный текст дан в подстрочных примечаниях.

[81] «Что вижу? — Чья рука кинжал мне подает?
Возьму... Но он исчез... Что зрю? Он предстает!
О, вид обманчивый! души мечтанье ложно!
Иль осязать тебя Макбету невозможно?
Не ты ль тот мстительный раскаянья кинжал,
Кого небесный гнев для казни мне послал?
Но нет; напрасной ты не можешь быть мечтою,
В путеводители мне посланной судьбою,
Блестящим острием ты указуешь путь.
Иду тебе во след, предтечею мне будь!
Какие капли вдруг кровавы проступают
И светлое твое железо помрачают!
Но исчезаешь ты, подобен снам ночным,
И я остался вновь с раскаяньем одним.

(«Макбет», л. 13, 13 об.)

цензуры. Но все его усилия оказались бесплодными. Принятая к постановке и даже разученная, трагедия в конце концов все же была отклонена: в центре произведения было пусть «проклятое», но все же явное цареубийство, а всякое обсуждение этого злободневного общественного вопроса раз навсегда было признано вредным и опасным.[82] В 1821 г. Корсаков несколько переработал трагедию, по-видимому собираясь снова предложить ее театральной дирекции. Однако никаких сведений о постановке «Макбета» в начале 1820-х годов не сохранилось, да и вряд ли это вообще могло случиться, ибо даже через пятнадцать лет, в 1836 г., театральная цензура все еще отказывалась разрешить его постановку.[83] О других аналогичных попытках самого Корсакова ничего неизвестно. В дальнейшем же, после появления всевозможных переводов с подлинника, пьеса безнадежно устарела и, естественно, была совершенно забыта.

П. А. Корсаков имел также некоторое отношение к стихотворному переводу одной из сцен «Юлия Цезаря» (диалог Брута и Кассия из II акта). Он был напечатан в корсаковском «Северном наблюдателе»[84] и принадлежал перу А. Грузинцева, второстепенного драматурга и поэта. Перевод этот не отличался точностью (сам Грузинцев назвал свой опыт «подражанием Шекспиру») и большими художественными достоинствами, но представлял интерес благодаря своему общественному звучанию: основная тема диалога — обличение тирании Цезаря, превратившей «властителей в рабов». В передовых общественных кругах ламентации о попранной «гражданской свободе» едва ли воспринимались в то время равнодушно.[85]

К числу вольных переводов из Шекспира принадлежат также «Буря» и «Фальстаф» Александра Александровича Шаховского. Оба названных сочинения относятся к первой половине 1820-х годов, т. е. к периоду наивысшего расцвета деятельности этого плодовитого и талантливого драматурга. В эти годы, отмеченные усилением новых тенденций в русской литературе, Шаховской, еще недавно один из самых рьяных сторон-

[82] «Сын отечества», 1817, ч. XLI, № 43, стр. 191.

[83] См.: Ю. Левин. В. Кюхельбекер — автор «Мыслей о Макбете». «Русская литература», 1961, № 4, стр. 192.

[84] «Северный наблюдатель», 1817, ч. II, № 22, стр. 268—274.

[85] По-видимому, к изучаемому периоду относится и стихотворный перевод монолога «Быть или не быть» Ю. А. Нелединского-Мелецкого (1752—1828), сделанный с вольного переложения Вольтера («Lettres philosophiques», XVIII):

Решиться надлежит в минуту мне сию
Смерть жизни предпочесть — ничтожность бытию.
Молю! — Коль боги есть... отважность просветите!
Под тяжестью обид стараться ль мне велите?
Сносить ли бедствия иль жало рока стерть?
Что я?... Кто мне претит?.. И что такое смерть?
и т. д.

(Стихотворения Ю. А. Нелединского-Мелецкого. СПб., 1876, стр. 143)

ников классицизма и воинствующий антикарамзинист, переходит на совсем иные позиции. Он, некогда презиравший и поносивший «романтический жанр» во всех его разновидностях, становится теперь горячим его почитателем и усерднейшим пропагандистом. Для своих опытов в новом жанре Шаховской широко использует западноевропейский, прежде всего английский роман и современную иностранную драматургию, создавая на их основе всевозможные волшебно-комические оперы, волшебные комедии, романтические комедии-балеты, интермедии, водевили и т. д. и т. п.[86] Аналогичный характер имело обращение драматурга к Шекспиру. Преклоняясь перед ним, постигшим все — «от недр земли до выспреннего мира», Шаховской видел в его произведениях лишь материал для «волшебно-романического зрелища» («Буря», 1821) или веселой комедии («Фальстаф», 1825).

Текст «Бури» Шаховского в целом был весьма близок к подлиннику, точнее, к использованным его местам (количество купюр, сделанных Шаховским, довольно велико: в его пьесе всего три акта вместо пяти у Шекспира). При этом в основном стихотворное произведение Шекспира под пером Шаховского превратилось в прозаическое, за исключением реплик и «монологов» Ариэля, по содержанию и размеру часто напоминающих водевильные куплеты на злобу дня.[87] Впрочем, тексту Шаховской отводил лишь служебную роль, связывая с его помощью «потрясающее» зрелище кораблекрушения (пролог) с очередным балетным номером или «механическим» полетом. Философская глубина трагедии была Шаховскому совершенно безразлична: безобразная внешность Калибана и крылья Ариэля соответствовали его художественному замыслу больше, чем самый глубокомысленный монолог Просперо. Бесконечное разнообразие сценических эффектов (в этом смысле настоящим соавтором Шаховского явился знаменитый Дидло) заслонило от зрителей даже то немногое, собственно шекспировское, что Шаховской счел возможным в том или ином виде сохранить.[88] Правда, пьеса его называлась «извлечением из Шекспира», и это осторожное наименование давало русскому драматургу известную свободу в обращении с произведением столь восхищавшего его

---

[86] Об этом см. вступительную статью А. А. Гозенпуда к книге: А. А. Шаховской. Комедии. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 57—59.

[87] См. начало одного из таких «монологов»:

Ну, кажется, хорош урок
Охотникам хватать чужое,
Да им ничто не впрок,
И в людях все останется людское.
Да что у них за страсть
Чужие отнимать именья,
Присваивать чужую власть,
Чужие брать обыкновенья
И даже красть
Чужие сочиненья.

(Буря. Волшебно-романическое зрелище, в трех действиях, в стихах и прозе, с хорами, пением, балетами, машинами, полетами и великолепным спектаклем, взятое из творений Шекспира кн. А. А. Шаховским. Рукопись Гос. театральной библиотеки, I.XXI.2.62, л. 34)

[88] «Дамский журнал», 1827, ч. XVIII, № 10, стр. 199.

английского поэта. Целью его был не перевод, но обогащение русской драматургии, обновление русского драматического театра.[89]

В свою очередь «Фальстаф»[90] представлял собой небольшую комедию, навеянную «фальстафовскими» сценами исторической хроники «Генрих IV», преимущественно второй ее части. (Огромный комедийный дар Шекспира русский драматург ценил особенно высоко, находя, что шекспировская комедия «объемлет страсти и пороки целого общества и осмеивает образ мыслей и дух времени»).[91] Текстуальных заимствований из Шекспира в этой пьесе было не слишком много, но самый образ сэра Джона Фальстафа в основном соответствовал шекспировскому. Отчасти шекспировских персонажей напоминали также хозяйка трактира (миссис Куикли), судья и ряд других, однако комедия в целом звучала все же совсем иначе, чем соответствующие эпизоды у Шекспира. Вне контекста, вне связи с действием последующим и предыдущим «фальстафовские» сцены «Генриха IV» превратились из ярких штрихов на огромном историческом полотне в серию мелких бытовых зарисовок «во фламандском вкусе», в остроумный динамичный водевиль, который обыкновенно ставился в один вечер с каким-нибудь произведением серьезного жанра.[92]

Следующей попыткой приспособить Шекспира для русской сцены явилась трехактная мелодрама Александра Гавриловича Ротчева (1807—1873) «Ромео и Юлия», написанная между 1825 и 1827 гг.[93] В целом пьеса эта восходила к Мерсье, но автор ее несомненно знал и самую трагедию Шекспира, видимо, в немецком переводе. У Мерсье заимствованы счастливый конец, образы Лауры (наперсница Джульетты) и доктора Бенволио, а также форма некоторых имен (Капулет, Монтегю, Теобальд); как и «Веронские гробницы», русская мелодрама написана прозой, за исключением нескольких стихотворных вставок. На знакомство же Ротчева с трагедией Шекспира указывают имена графа Париса (у Мерсье — Лодрано) и слуг Балтазара и Петра. Однако перевод, как таковой, — с французского или с немецкого — отнюдь не был целью Ротчева: почти нигде не следуя точно за исходным текстом, он подчас сочинял сам целые страницы и даже обширные сцены, напоминающие трагедию Шекспира весьма отдаленно. Оригинальным творчеством Ротчева явились и обязательные в мелодраме музыкально-балетные номера — пантомима (акт II, сц. 2), марш (акт II, сц. 4) и два хора, радостный

---

[89] Отрывки из этой пьесы были напечатаны в альманахе «Памятник отечественных муз» (СПб., 1828, стр. 315—322 — «Куплеты и сцены из „Бури“»).

[90] Фальстаф, комедия в одном действии с пением, извлеченная из двух частей «Генриха IV», исторической хроники Шекспира. Рукопись Гос. театральной библиотеки, I.XI.4.83.

[91] См. предисловие к «Полубарским затеям» («Сын отечества», 1820, ч. LXI, № 13, стр. 20—21).

[92] См.: «Дамский журнал», 1827, ч. XIX, № 13, стр. 26—27.

[93] Ромео и Юлия. Мелодрама в трех действиях. Рукопись Гос. театральной библиотеки, I.IX.2.5.

(акт II, сц. 4) и грустный (акт III, сц. 1), оба в высшей степени традиционные, особенно прощальный хор подруг:

Она сошла в сей грустный день!
В таинственную сень!
Блистая девственной красою!

Нерадости привет ее лелеял дни —
Как блекнет розы цвет весною,
Поблекнули они!

Во второй половине 1820-х годов подобное сочинение, естественно, не могло уже вызвать особого восторга. Так, рецензент «Дамского журнала» видел в нем лишь «детский сколок с весьма известной шекспировой трагедии и столько же известной французской оперы на русском языке» (т. е. «Ромео и Юлии» Штейбельта — *П. З.*),[94] а К. Полевой в своих «Записках» назвал его «преуродливым» и «незрелым произведением юноши, скропанным для бенефиса».[95]

Несколько позднее Ротчев вновь обратился к Шекспиру, но опять-таки не к подлинному: вслед за «Мессинской невестой» и «Вильгельмом Теллем» он перевел на русский язык шиллеров «Макбет».[96] В отличие от «Ромео и Юлии» эта пьеса никогда не ставилась на сцене (конечно, цензурные препятствия сыграли здесь свою роль) и была встречена критикой уже с откровенной неприязнью. «Что такое значит: Макбет, трагедия Шекспира, из сочинений Шиллера? Как Шиллер сочинил трагедию Шекспира? Шиллер перевел Макбета с некоторыми изменениями; он мог и сочинить трагедию Макбет, взяв для своей драмы один предмет с Шекспиром. Но как мог написать написанное другим — не понимаем», — восклицал А. А. Дельвиг в статье, напечатанной (анонимно) на страницах «Литературной газеты».[97] Перевод «Макбета» с немецкого языка, полагал Дельвиг, показывает «все непочтение к превосходному творению Шекспира и званию не пустому поэта». Дельвига возмущали как неосведомленность Ротчева в английском языке, так и полное его безразличие к немецкому тексту, немалые достоинства которого совершенно исчезли в русском переводе. Не менее резкой была и статья о «Макбете» в журнале «Телескоп», автор которой не мог «без негодования смотреть на эту тиранскую пытку, названную переводом». «Бедный Шакспир! Какие лютые муки довелось тебе вытерпеть», — сокрушался критик.[98] Это единство было вполне закономерно: на рубеже 1830-х годов перевод из Шекспира с немецкого языка выглядел как очевиднейший анахронизм.

---

[94] «Дамский журнал», 1827, ч. XVII, № 4, стр. 177.

[95] Записки К. А. Полевого. СПб., 1888, стр. 145. В 1828 г. был осуществлен другой, анонимный перевод в прозе «Ромео и Джульетты», значительно более близкий к трагедии Шекспира, хотя и восходивший, очевидно, не к английскому тексту, а к немецкому переводу Шлегеля и Тика (см.: «Северная пчела», 1829, 16 февраля, № 21). Рукопись этого перевода хранится в Гос. театральной библиотеке, I.VII.3.3.

[96] Макбет. Трагедия Шакспира, из сочинений Шиллера. Перевод А. Ротчева. СПб., 1830.

[97] «Литературная газета», 1830, т. II, 22 ноября, № 66, стр. 244.

[98] «Телескоп», 1831, № 1, стр. 125.

3

В журналах конца XVIII столетия о Шекспире упоминают еще сравнительно редко и, за исключением, быть может, тобольской «Библиотеки ученой, економической, нравоучительной, исторической и увеселительной», где он был назван в числе «славнейших трагических стихотворцев» [1] и весьма решительно утверждалось, что имя его «достойно бессмертия»,[2] отзываются о нем, как правило, сдержанно и даже осуждающе. Примером может служить помещенный в первой части «С.-Петербургского Меркурия» за 1793 г. перевод восемнадцатого «Философского письма» Вольтера.

Это письмо — итог ранних наблюдений Вольтера над английской драматургией — содержало пространную оценку шекспировского творчества. Признавая силу дарования великого драматурга, «которого англичане считают чуть ли не Софоклом», Вольтер утверждал, однако, что в его произведениях нет ни проблеска хорошего вкуса и знания правил. Впрочем, это обстоятельство не помешало Вольтеру привести в двух — вольном и буквальном — переводах одно из самых ярких, по его мнению, мест шекспировской драматургии — «известный всем» монолог Гамлета «Быть или не быть».[3] Между тем русский переводчик, в основном не отступавший от французского текста, предпочел этот отрывок опустить вовсе: слишком уж он свидетельствовал в пользу Шекспира. Более того, к ламентациям Вольтера по поводу этих «чудовищных фарсов, называемых трагедиями», А. И. Клушин, один из издателей журнала, сделал любопытное примечание, обнаруживающее его весьма критическое отношение не только к Шекспиру, но и к современному шекспиризму: «Что же бы сказал г-н Волтер о многих немецких драматических творениях, сих безобразных выродках литературы, в которых нет никаких правил, даже самого важнейшего — единства действия? Что бы сказал он о сих удивительных пиесах, которые суть ни трагедии, ни комедии, где смешан плач с смехом без всякой нужды, где эпизоды затмевают самое действие, где разговоры пустые и слабые, действующие лица карикатурные, где все обезображивает и вкус и правила?».[4]

Также к французскому, хотя и совсем иному по своей направленности, источнику восходил цикл «шекспировских» статей, напечатанных в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1796). Это был перевод обширной «Жизни Шекспира», предпосланной первому тому издания Летурнера.[5] Отрывок «Суд о Шекспире» соответствовал заклю-

[1] «Библиотека ученая, економическая, нравоучительная, историческая и увеселительная, в пользу и удовольствие всякого звания читателей», 1793, ч. VI, стр. 14. (Возможный автор статьи — П. П. Сумароков).

[2] Там же, 1794, ч. XII, стр. 23.

[3] Voltaire. Oeuvres complètes, t. XVII, Paris, 1860, pp. 92—94.

[4] «С.-Петербургский Меркурий», 1793, ч. I, стр. 67. Вольный перевод этого письма Вольтера впоследствии был напечатан в «Журнале драматическом» (1811, ч. 3, № 9, стр. 57—65).

[5] Shakespeare traduit de l'anglois, t. I. Paris, 1776, pp. XXXIX—LXXXII («Vie de Shakespeare»).

чительной общей части французской статьи, другие — собственно биографическому разделу.[6] Перевод, по всей вероятности выполненный Василием Сергеевичем Подшиваловым (1765—1813), одним из главных участников журнала,[7] отличался точностью и полнотой. В нем не было никаких преднамеренных искажений и сокращений. Ни одна из точек зрения французского автора не исправлялась и не подвергалась сомнению. Статья — гимн «великому художнику человечества, охватившему в своем творчестве весь род людской» — всецело принималась журналом и рекомендовалась читателю без всяких оговорок.

Таким образом, в русской шекспировской критике конца XVIII в. с отчетливостью обнаруживаются две противоположные тенденции: идущее от Карамзина преклонение перед Шекспиром и умеренное сочувствие его художественным открытиям, нашедшее свое выражение в сатирических журналах Плавильщикова, Клушина и Крылова. Обе эти тенденции присутствуют и в критике 1800-х годов, в оригинальных и переводных поэтиках и журнальных статьях, так или иначе касающихся Шекспира.

Во второй и третьей книгах «Корифея» Шекспир упоминается многократно, в разной связи и всегда в дифирамбическом тоне. По мысли Я. А. Галинковского, «образцами» являются все творения английского драматурга: «величественный» «Юлий Цезарь»; «страшные, убийственные, кровавые» «Гамлет», «Отелло», «Макбет»; «достойные римского пера и чувствий» «Тимон Афинский», «Ричард III», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Перикл», «Тит Андроник»; «поэмы в разговорах» «Буря» и «Сон в летнюю ночь» и, наконец, собственно комедии, относящиеся к «высокому комическому роду».[8]

Галинковский далек от презрения к театральным правилам, он почти осуждает «национальные странности» англичан, их чрезмерное пристрастие к «черным», ужасным сюжетам,[9] к смешению возвышенного и низкого, но эти упреки касаются лишь «сочинителей обыкновенных». Гений («жени») «бессмертного Шекспира», его «лично-особенное дарование стихотворца» превосходят все правила. Взамен единств в шекспировских трагедиях — «природа, списанная точь-в-точь с зеркала дневного, открытого одному только пламенному воображению поэта-живописца».[10] Шекспир ошибался, но его ошибки полностью искупаются неподражаемым мастерством и неиссякаемой «творческой силой». Монолог Якимо («Цимбелин»), сцена с аптекарем («Ромео и Джульетта»), фантастические виде-

---

[6] «Приятное и полезное препровождение времени», 1796, ч. IX, № 4, стр. 49—56; № 8, стр. 114—128; № 14, стр. 209—222; № 15, стр. 225—231.

[7] Ср.: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I. Л., 1950, стр. 150.

[8] «Корифей, или Ключ литературы», кн. 2, СПб., 1803, стр. 46—47; кн. 3, стр. 105.

[9] Сходная точка зрения была выражена в анонимной рецензии на трагедию Нарежного «Димитрий Самозванец» («Северный вестник», 1804, ч. IV, № 11, стр. 139: «Не зная английского языка, я не читал и одной Шекспировой трагедии, но мне сказывали, что англичане любят видеть на театре гробы, погасающие лампады и разные тиранства; любят слышать заклятия и призывания теней и духов»).

[10] «Корифей, или Ключ литературы», кн. 3, стр. 105—106.

ния («Буря») — все восхищает Галинковского; он не знает, чему отдать предпочтение. «Я поклоняюсь Шекспиру, — пишет критик, — и кто не чувствует его красот, тот недостоин войти в святилище вкуса, яко не верующий (profane) ничему подлинно изящному, незаменимо превосходному в системе всеобъемлющего творческого слова! Упадут царства, исчезнут поколения людей, изгладятся горы, разрушатся обелиски; Шекспиры, Омиры, Оссианы устоят на руинах мира и будут жить со славою бесконечно, вечно, в удивлении потомства: такова участь людей единственных, оригинальных!».[11] И все же, призывая переводить Шекспира и следовать ему в «познании натуры», Галинковский предостерегает современников от слепого подражания даже столь великому образцу: «...не меньше того надобно быть везде русским. Надо особенно составить свой национальный вкус».[12]

Одновременно с первыми книгами «Корифея» появился в свет русский перевод поэтики Мейнерса «Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften». Профессор Геттингенского университета Христоф Мейнерс (1747—1810) был автором множества всевозможных трудов по философии, истории и эстетике, не слишком талантливых, но весьма основательных и добротных. В полном соответствии с традициями этого столь распространенного в конце XVIII в. жанра трактат Мейнерса представлял собой некий суд над древней и новой литературой и вместе с тем свод разнообразных правил и наставлений современным писателям; но это была немецкая поэтика, осмыслявшая в первую очередь опыт немецкой и английской литератур. Рассуждая об эпической поэзии, Мейнерс подробно характеризовал «Потерянный рай»; говоря о сатире, называл Свифта, о дидактическом жанре — Попа и Юнга. В разделах же, посвященных драматургии, часто с большим сочувствием упоминается Шекспир.

Осуждая Корнеля за раболепное следование древним и решительно отказываясь признать в нем первоклассного трагического поэта, Мейнерс противопоставлял ему Шекспира, в творениях которого он видел образец того, какой должна быть трагедия в «нынешние времена».[13] Он совершенно оправдывал соединение в трагедии разнородных персонажей и эпизодов, считая, впрочем, что такое оправдание вообще излишне[14] и т. п. Своеобразие эстетических воззрений Мейнерса — его сравнительно широкий литературный кругозор, более чем сдержанное отношение к французскому классическому театру, признание художественных ценностей, остававшихся в понимании теоретиков классицизма за пределами подлинного искусства, — и обусловило прежде всего интерес к его поэтике в России. Когда профессор эстетики и древней словесности Московского

[11] Там же, стр. 106.

[12] Там же, кн. 2, стр. 170 (см.: Ю. М. Лотман. Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский. «XVIII век», сб. 4, М.—Л., 1959, стр. 250—254).

[13] Chr. Meiners. Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemgo, 1787, S. 99.

[14] Там же, стр. 107.

университета Павел Афанасьевич Сохацкий (1765—1809) перевел на русский язык первую часть книги Мейнерса,[15] «Северный вестник» приветствовал это начинание и посоветовал переводчику ускорить завершение его труда. «Г-н Сахацкий, — отмечал критик, — весьма великую окажет услугу училищным заведениям, когда ускорит окончанием перевода сей книги. Столь существенная в наших познаниях и вкусе наука не может не обратить на себя внимания всякого желающего усовершать душевные свои силы к чувствованию изящного в природе и искусствах, в физическом и нравственном мире».[16] Дело было, конечно, не только в самом появлении новой книги по эстетике, но в ее преромантической направленности,[17] проявившейся, в частности, и в постоянном обращении автора к творчеству «недосягаемого» Шекспира.

Между тем А. Грузинцев в своем «Рассуждении о драматических творениях» выражал крайнее удивление по поводу того, что существуют люди, предпочитающие английскую Мельпомену французской. «Французский театр, — утверждал он, — есть лучший в свете, коему подобного нигде не было и нигде не будет», и назвать великими без колебаний можно лишь Корнеля, Расина и Вольтера. Грузинцев допускал при этом, что Шекспир не был лишен таланта (как он говорил, «имел гения»), но он был «без воспитания и без большой учености», и в силу этого трагедии его нравились и нравятся главным образом черни. «Правда, — соглашался критик, — что в его трагедиях есть места трогательные, но везде трагическое смешано с комическим, следовательно, сердце не может быть в полном ужасе; везде слезы должны уступать место смеху»[18] и т. п. У Шекспира, заключал он, много великих красот, но нет ни одной красоты совершенной, и потому перед «Ифигенией» Расина, например, «все шекспировы пиесы суть ничто».[19]

В последующие годы в русских журналах появляется целый ряд переводов различных иностранных статей, где в той или иной связи упоминается Шекспир. Один из этих переводов напечатан в сборнике «Утренняя заря», два других — в «Вестнике Европы». Кроме того, переводную заметку о Шекспире опубликовал на своих страницах «Московский курьер».

«Утренняя заря» в основном состояла из литературных опытов воспитанников университетского Благородного пансиона, упражнявшихся как в оригинальном сочинительстве, так и в переложении с французского, немецкого и английского языков. Переводов с английского в сборнике было сравнительно мало, и в большинстве своем они принадлежали перу Николая Федоровича Грамматина (1786—1827), одного из самых даровитых воспитанников Пансиона, впоследствии видного литератора и,

---

[15] Главное начертание теории и истории изящных наук. М., 1803.

[16] «Северный вестник», 1804, ч. I, № 2, стр. 246.

[17] Подробную характеристику книги см.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, стр. 107—108.

[18] «Новости русской литературы на 1802 год», М., 1802, ч. IV, стр. 165—166.

[19] Там же, стр. 169.

кстати, составителя первой части «Нового англо-российского словаря» (1808).[20]

Статья, переведенная Грамматиным (1805),[21] содержала мысли из «Опыта о драматической поэзии» Драйдена,[22] а также суждения, заимствованные из какого-то другого английского источника. Впрочем, оба эти отрывка не заключали в себе интересных, а главное, сколько-нибудь новых идей. Это были все те же дифирамбические похвалы «мощному» гению Шекспира[23] и вместе с тем традиционные упреки в грубости, разного рода «крайностях» и т. д.[24]

Возможно также, что Грамматин собирался переводить Шекспира. Сохранилось письмо к нему от 18 сентября 1813 г. Николая Николаевича Сандунова (1768—1832), в котором последний настойчиво советует Грамматину приняться за это дело. «Бесподобный и единственный в своем роде Шакспир, — писал Сандунов, — по сие время у нас не переведен. Вот дело, труда литературного стоящее! Примитесь, потрудитесь и прославьтесь. Я люблю этого неподражаемого творца, да думаю, что и вы... его ненавидеть не можете. Время у вас довольно, дух стихотворный да воскрылит вас за сим орлом парящим; его можете переводить стихи стихами, а прозу прозою. Право, это стоит заняться».[25] Письмо Н. Н. Сандунова примечательно и само по себе как свидетельство интереса этого видного русского драматурга и переводчика к творчеству Шекспира.[26]

Сходная с высказанной Драйденом оценка шекспировского творчества была дана в рассуждении о преимуществах новых авторов перед древними английского преромантика Джозефа Уортона (1722—1800). Впервые это рассуждение появилось в журнале «The Adventurer», издателем которого наряду с Дж. Хоксвортом и С. Джонсоном был Уортон; в русском же переводе — в «Вестнике Европы» за 1805 г.[27] Полагая, что новые писатели превосходят древних в комическом жанре, тогда как древние в силу различных обстоятельств остаются непревзойденными в трагедии и эпической поэме, Уортон всячески восхвалял оригинальность Шекспира, его естественность и мастерство характеристики драматических персона-

[20] О Н. Ф. Грамматине см.: «Сын отечества», 1827, ч. CXVI, № 23—24, стр. 226; В. А. Андроников. Памяти Н. Ф. Грамматина. Кострома, 1905, стр. 8—11.

[21] Характерно, что именно в это время Д. В. Дашков в письме к Грамматину назвал его «жарким заступником английского пииты», т. е. Шекспира (см.: «Библиографические записки», 1859, т. 2, № 9, стр. 259).

[22] См.: Fr.-L. Huntley. On Dryden's Essay of dramatic poesy. «The University of Michigan contributions in Modern phylology», 1951, № 16; Н. П. Верховский. Драйден и Шекспир. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 72, серия филологических наук, вып. 9, 1944, стр. 181—184.

[23] «Утренняя заря», 1805, кн. 3, стр. 121—122.

[24] Там же, стр. 122—123.

[25] «Библиографические записки», 1858, т. 1, № 8, стр. 234.

[26] О Н. Н. Сандунове см.: Т. М. Родина. Сентиментальная драма Н. Н. Сандунова и Н. И. Ильина. «Ежегодник института истории искусств», Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 204—212; И. А. Кряжимская. Рукописное наследие Н. Сандунова. «Русская литература», 1960, № 3, стр. 137—144.

[27] «Вестник Европы», 1805, ч. XIX, № 3, стр. 173—193.

жей, но при этом утверждал, что английский драматург все же значительно уступает величайшим греческим трагикам — Эсхилу, Софоклу и Еврипиду.

Другая статья «Вестника Европы»,[28] в которой также упоминался Шекспир, была посвящена Шиллеру и представляла собой перевод некролога немецкого писателя из журнала «Archives littéraires».[29] Анонимный автор некролога видел в Шиллере «счастливого подражателя» Шекспиру, гений которого был ему особенно близок. Правда, полагал он, обилием философских мыслей и поэтических красот Шиллер иногда превосходил своего английского предшественника, однако превосходство Шекспира в целом сомнению не подвергалось. Выбор французской статьи, таким образом, оказывался весьма знаменательным: он свидетельствовал об усилении в русской критике шекспировских ориентаций и о некотором спаде еще недавно столь сильного увлечения творцом «Дон Карлоса» и «Заговора Фиеско».[30]

Наконец, в том же 1805 г. в журнале П. Львова «Московский курьер» был помещен под названием «Анекдот о Шакспире» перевод небольшой статьи из гамбургской газеты на французском языке «Abeille du Nord». В этой заметке пересказывалось содержание пьесы Л. Дюваля «Влюбленный Шекспир» и отмечалось, что «такой человек, каков Шакспир», кажется, «нарочно» сотворен для театра.[31]

Два года спустя имя Шекспира возникает вновь теперь уже на страницах журнала российской и иностранной словесности «Минерва». В очерке «Европейские театры», переведенном из французского «Journal des dames et des modes», Шекспир был назван в качестве автора лучших английских трагедий,[32] а небольшой этюд о Ж.-Б. Руссо, почерпнутый из книги Бен де Сен-Виктора «Великие поэты-неудачники»,[33] открывался кратким историческим обзором французской литературы, которая, по мнению писателя, начала развиваться довольно поздно и влачила жалкое существование еще в то время, когда Италия обладала литературными памятниками, составляющими ее славу, Португалия имела своего Камоэнса, Мильтон появился на свет и Шекспир, «возвышенный и странный», время от времени выводил на сцену трагедию во всем ее величии.[34]

---

[28] Там же, ч. XXIII, № 19, стр. 207—216.

[29] Nécrologie de Schiller. «Archives littéraires, ou Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie de l'Europe», 1805, t. 6, pp. 429—440. Примечательно, что в том же году, в стихотворении памяти Шиллера, Александр Христофорович Востоков также упомянул — в ряду других величайших поэтов древности и нового времени — Шекспира («При известии о смерти Шиллера» — А. Х. Востоков. Стихотворения. Л., 1935, стр. 193).

[30] См.: Ju. M. Lotman. Neue Materiallen über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur. «Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz Arndt Universität Greifswald», 1958/59, № 5—6, SS. 419—434.

[31] «Московский курьер», 1805, ч. II, № 29, стр. 37—38.

[32] «Минерва», 1807, ч. V, № 19, стр. 19.

[33] ⟨J.-M.-B.⟩B⟨ins⟩ de St-V⟨ictor.⟩ Les grands poètes malheureux. Paris, an X (1802).

[34] «Минерва», 1807, ч. VI, № 50, стр. 225.

Почти одновременно в «Вестнике Европы» печатаются (также переводные) «Правила для трагедии» — сочинение вполне классическое по своей общей тенденции (на это указывает и самое его заглавие), но содержащее ряд немаловажных уступок новым эстетическим вкусам, что проявилось и в похвалах (впрочем, достаточно сдержанных) Шекспиру. Напряженность, стремительность действия в его пьесах противопоставляются «расслабленному действию» французской классической трагедии.[35]

Сильным толчком к появлению журнальных статей о Шекспире явилась постановка на русской сцене его произведений. В 1806 г. в «Лицее» И. И. Мартынова была напечатана небольшая рецензия на «Отелло».[36] В 1808 г. «Драматический вестник» — издававшийся кружком А. Н. Оленина театральный журнал — публикует цикл статей А. А. Шаховского о «Леаре», пьесе Гнедича, «умножившей число хороших произведений нашего драматического искусства». Две из трех статей Шаховского посвящены источникам шекспировской трагедии, а также ранним обработкам этой темы в английской литературе.[37] Несколько месяцев спустя тот же «Драматический вестник» напечатал статью «Шекспир» Д. И. Языкова (1773—1845), переводчика комедии А. Дюваля «Влюбленный Шекспир», кстати, долгие годы с большим успехом шедшей на русской сцене. Статья эта, весьма традиционная по общему своему звучанию («исполнен дарований, силы и плодовитости, но без всякого познания правил, был он творцом английского театра»),[38] выделяется, однако, богатством суждений и оценок; в ней отмечались и неисчерпаемость шекспировского воображения — «чувствительного и высокого, уродливого и прекрасного, мрачного и веселого», и необыкновенная «разнообразность» его характеров, «столь отличных между собою, что нет ни одного разговора, который бы можно было отнять у одного лица и отдать другому», и «необъяснимая» естественность «фантастических» сцен — всевозможных разговоров привидений, волшебников, колдунов и прочих «сумасбродных лиц».[39] Сходные мысли содержатся и в другой, переводной, статье «Драматического вестника», напечатанной в том же году, что и статья Языкова.[40] Наконец, как бы в дополнение к ним, журнал умеренно классического направления «Цветник» поместил небольшой биографический этюд о Шекспире, в котором сообщались некоторые новые для русского читателя сведения о жизни английского драматурга и его посмертной славе (эпизод с сэром Т. Люси, судьба «шекспировского» дерева в Стратфорде-на-Эвоне, история сооружения памятника Шекспиру в Вестминстере и т. п.).[41]

---

[35] «Вестник Европы», 1807, ч. XXXV, № 18, стр. 112.

[36] «Лицей», 1806, ч. IV, кн. 3, стр. 131—133.

[37] «Драматический вестник», 1808, ч. I, № 2, стр. 17—22; № 3, стр. 25—32; № 4, стр. 33—37.

[38] Там же, № 21, стр. 174.

[39] Там же, стр. 175.

[40] Там же, ч. III, № 75, стр. 169—175.

[41] «Цветник», 1810, ч. V, № 1, стр. 85—90.



Шекспир. Гравюра И. Калпакова. «Цветник», 1810, ч. V.

Ряд любопытных откликов в русских журналах вызвала постановка «Леара». Приветствуя адаптацию Гнедича, анонимный критик «Вестника Европы» с полной убежденностью заявлял, что иного пути познакомить русского зрителя с «Королем Лиром» нет: «Переводить Шакеспира от слова до слова для нынешнего театра никак невозможно».[42] Шекспир, полагал он, «достоин был бы стоять выше всех драматических писателей, какие ни славились после греческих трагиков, если бы в превосходных творениях его золото не было смешано с грязью».[43] Критика удивляло, что «гордые британцы» не видят недостатков своего кумира, почитая его «единственным поэтом натуры». В частности, ему казалась странной точка зрения С. Джонсона, утверждавшего, что в Шекспире правдиво все, вплоть до «чудесных случаев». В целом, однако, критик не мог не признать, что при всех погрешностях и очевидных нарушениях правил «ныне господствующей пиитики» драматические сочинения Шекспира «суть драгоценное приобретение для русского театра», а сам он «неоспоримо принадлежит к числу тех великих трагиков, у которых надобно учиться».[44]

Последнее утверждение возмутило издателя «Русского вестника» С. Н. Глинку (1776—1847), который в примечании к «Письму пожилого любителя отечественной словесности» высказал мысль, что «еще полезнее будет для молодых любителей русской словесности учиться у Сумарокова, Княжнина, Николева и прочих их последователей. Наблюдая ход страстей в их трагедиях, они будут перенимать и красоты их слога, без которого всякое произведение слабо и мертво. Ни Шакеспир, ни Расин на наставят русских в русском слове».[45] Мысль эта вполне соответствовала «патрио-

---

[42] «Вестник Европы», 1810, ч. XLIX, № 3, стр. 229—230.
[43] Там же, стр. 230.
[44] Там же, стр. 231.
[45] «Русский вестник», 1810, ч. X, № 4, стр. 103—104. В словах этих слышится отзвук полемики о «старом» и «новом слоге» (см.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века, стр. 83).

тическому» духу «Русского вестника», но едва ли точно выражала отношение критика к Шекспиру. Она была вызвана не столько неприязнью к творцу «Лира» и «Отелло», сколько его решительным несогласием с хулителем трагедии Николева «Сорена», о которой шла речь в названной статье.[46]

Суждения английских знатоков и почитателей шекспировского творчества привлекают русских критиков и в дальнейшем. Обе свои статьи о «Леаре» Д. В. Дашков, постоянный театральный обозреватель «Вестника Европы», почти целиком посвятил изложению мнений о Шекспире, с одной стороны, «славного» Аддисона и «славного же» Джонсона — с другой.[47]

Мысль Аддисона, высказанная им в «The Spectator» (1711), в основном заключалась в следующем. Неверно думать, что в драматическом произведении добродетель непременно должна торжествовать; это правило ни на чем не основано; трагедия едва ли может внушить зрителю ужас и сострадание, если ему известно, что все несчастья героя неизбежно увенчаются счастливым концом. Печальная развязка, оставляющая в душе зрителей «приятную скорбь», вполне правдоподобна: ведь даже самые добродетельные люди не всегда бывают счастливыми, и на смену их огорчениям отнюдь не обязательно приходит радость. Исходя из этого, Аддисон сочувствует трагическому финалу шекспировского «Короля Лира» и неодобрительно отзывается о другой интерпретации того же сюжета — с благополучным разрешением драматической коллизии.[48]

Точка зрения Джонсона была прямо противоположной. Признавая, что благоденствие порочного и несчастье добродетельного человека возможны и в жизни, и в искусстве, он, однако, находил, что всякому разумному существу свойственно любить правосудие и, следовательно, произведение, в котором добродетель торжествует, не должно только поэтому меньше нравиться зрителям. Отсюда сочувствие Джонсона «счастливому» варианту «Короля Лира» и то мучительное, тягостное впечатление, которое произвела на него эта трагедия в ее подлинном виде.[49]

Собственных взглядов Дашков при этом почти не излагал; лишь одно его заявление («С моей стороны я всегда с великим удовольствием и смотрю и читаю трагедию Леара, и на сей раз не имею ничего сказать вопреки ее развязке»[50]) свидетельствовало о том, что позиция Джонсона была ему ближе и понятней.

Своеобразным итогом всех этих размышлений и высказываний о Шекспире явилась статья «Мои воспоминания» (или, точнее, центральный ее

---

[46] Впоследствии Глинка говорил о Шекспире уже с полным сочувствием: «...он не умствовал, а изображал природу... Тут душа, тут голос природы!» (Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895, стр. 91).

[47] «Вестник Европы», 1811, ч. LX, № 22, стр. 148—151; 1812, ч. LXI, № 3, стр. 245—246.

[48] «The Spectator», № 40.

[49] См.: The Plays of William Shakespeare with notes by Johnson and Steevens, vol. XIV. Philadelphia, 1809, p. 357.

[50] «Вестник Европы», 1811, ч. LX, № 22, стр. 149.

раздел), видимо принадлежавшая перу Василия Ивановича Козлова (1792—1825), тогда (1812) начинающего литератора, позднее одного из издателей «Новостей русской литературы».[51] Как и его предшественники, Козлов «не был слеп в рассуждении недостатков Шекспира» и празнавал, что вкус Шекспира «не всегда соответствовал его гению», а «пиэсы его погрешают против трех единств — сего Палладиума драматических писателей», но все эти недостатки и погрешности, полагал он, совершенно искупаются великими красотами шекспировых творений. «Какой автор, — восклицал Козлов, — глубже проникнул в пучину сердца людей? Кто лучше познал самые сокровенные пружины их деяний, самые тайные помышления душ их? Кто в большей полноте уведал общие законы естества их, со всеми бесчисленными от оных отклонениями и исключениями? Кто живее оттенил существенные и случайные признаки каждой страсти, каждого темперамента, каждого возраста, каждого пола и состояния?.. Кто умел каждому роду и сословию людей дать язык столь свойственный и приличный? Для какой мысли нет у Шекспира особенного образа? Для какого чувствия нет у него особенного выражения? Для какого движения души особенного оборота? И какое мужество в его рисунке! Какая истина в его картинах! Какими яркими красками описывает он величие и славу добродетели! Какою нежною кистию живописует он сладкие восторги страстей благородных! Но какими смелыми чертами изображает он душевные бури, воздымаемые страстями сильными! И в каждой строке его творения какой виден дух любви, истины и добродетели! Какое тонкое моральное чувство! Какая чистая, благородная, благотворительная душа! И сколько находится в них истин, важных для человечества; сколько замечаний новых и глубокомысленных! Кто не согласится, что Шекспир есть величайший нравоучитель между поэтами и величайший поэт между нравоучителями!».[52]

Значительный интерес представляют мысли Козлова о русских переводах и подражаниях Шекспиру. Задача переводчика, в его понимании, — воспроизводить подлинник. Исправлять, улучшать его — во всяком случае без специальных пояснений и оговорок — не дело переводчика, которому надлежит лишь «стараться о точности в подражании каждой черте своего оригинала».[53] Между тем собственно подражание иностранному автору предполагает соревнование с ним и не только сохранение всех достоинств образца, но и замену новыми совершенствами его недостатков. Никаких примеров Козлов не приводил; однако исключительная острота затронутого им вопроса едва ли могла укрыться от тех его соотечественников, которые переводили Шекспира с французских переводов, в свою очередь улучшая их в соответствии с собственными представлениями о «правильном» и «изящном» в искусстве.

---

[51] См.: «Северная пчела», 1825, 14 мая, № 58; «Дамский журнал», 1829, ч. XXVII, № 33, стр. 105; «Русский архив», 1901, № 4, стр. 701—702.

[52] «Аглая», 1812, ч. XIV, № 2, стр. 24—26.

[53] Там же, стр. 18—19, 27—28.

С середины 1810-х годов в европейских странах, а затем и в России усиливаются антиклассические тенденции, и критика от призывов усовершенствовать старое искусство постепенно переходит к полному его отрицанию. Между тем приверженцы классицизма стремятся всячески опорочить новую школу и ополчаются не только против современных ее представителей, но и против великих писателей прошлого, имена которых начертаны на ее знаменах. Первый среди этих писателей — Шекспир, и иногда он действительно оказывается объектом весьма решительных нападок. Но чаще всего именно для Шекспира делается исключение, и даже самая злобная критика романтизма обычно смягчается, когда речь заходит о «несравненном» английском драматурге.

Включившись с момента основания (январь 1815 г.) в антиромантическую кампанию, «Дух журналов» начиная с третьего выпуска печатает на своих страницах извлеченный из «Journal des Débats»[54] и принадлежавший перу Ф.-Б. Офмана критический разбор «Курса драматической литературы» Августа-Вильгельма Шлегеля (под таким названием в самом конце 1813 г. был издан французский перевод его знаменитого труда, сыгравшего большую роль в формировании эстетики романтизма). Русский переводчик не находит слов, чтобы выразить свое восхищение этим разбором. «Мы сообщаем читателям нашим, — поясняет он литературную позицию журнала, впрочем вполне очевидную, — сию превосходную критику, которая теперь и нам очень ко времени: когда мы, уклонясь от чистого и правильного вкуса классических писателей, прилепляемся к уродливым вымыслам немецких кривотолков».[55] Все глубокомысленные рассуждения французского критика о ничтожестве Шекспира, все его язвительные замечания по поводу нелепостей и странностей, изобилующих в шекспировских трагедиях, и вместе с тем все его дифирамбические славословия Корнелю и Расину приведены в переводе без каких бы то ни было комментариев и уточнений. Но вскоре тот же «Дух журналов» помещает другую статью, в которой о Шекспире говорится с большой сдержанностью, а подчас и с сочувствием.[56]

Одна из задач этой статьи — оправдать Шекспира его происхождением и его эпохой. Сын бедного «продавателя шерсти», не получивший ни воспитания, ни образования, он «никак не мог узнать какие-либо правила искусства, для театральных сочинений нужного». Если в его трагедиях фигурируют духи и привидения, то это проистекает из свойственного людям его времени суеверия. Если в них наряду с самыми высокими сценами — шутовские, то объясняется это необходимостью нравиться непросвещенным зрителям и т. п. Зато как велик он в изображении характеров и страстей, а главное, сколь ощутима в его трагедиях — в противоположность клас-

---

[54] «Journal des Débats», 1815, 3, 5, 7, 13 janvier.

[55] «Дух журналов», 1815, ч. 1, кн. 3, стр. 1. Ср. там же, 1817, ч. 21, кн. 27, стр. 123—124.

[56] Там же, 1816, ч. 14, кн. 38, стр. 391—432.

сическому театру — нравственная цель, вне которой все изображенные им события и выведенные им лица лишены всякого значения и смысла.[57]

Все сильнее антиромантические тенденции проявляются в это время и в критических статьях «Вестника Европы».[58] Еще в 1812 г. журнал поместил заимствованную из «Mercure de France» статью «Театральное поприще Иффлянда», в которой, между прочим, приводились слова знаменитого актера и писателя о пагубном влиянии шекспировской драматургии на немецкое театральное искусство.[59] В 1816 г. в журнале публикуется русский перевод старого этюда Шатобриана «Shakespere ou Shakespeare»,[60] написанного, как и другие его очерки об английских поэтах, в самом начале 1800-х годов. Классические ориентации французского писателя обнаруживаются в этом этюде с большей отчетливостью. В понимании Шатобриана Шекспир гениален, если судить о нем с точки зрения его природных дарований; если же рассматривать его театр как драматическое искусство, то или такого искусства не существует вовсе, или же театр Шекспира находится вне его пределов (драматическое искусство для Шатобриана — это, конечно, прежде всего французская классическая трагедия XVII—XVIII вв.). Основной пафос статьи — в утверждении незыблемости классических норм, и вывод, к которому приходит Шатобриан, естественно, не в пользу Шекспира. Совершенство, полагает он, не убивает истину; в этом смысле Расин не только выше, но и правдивее Шекспира. Более того, именно совершенство является мерой ценности литературного произведения вообще. В заключительной части статьи содержался обращенный к писателям призыв следовать великим образцам во имя спасения вкуса, и лишь в самом конце Шатобриан с большой осторожностью, в полувопросительной форме высказывал мысль о возможности современного искусства, в котором соединились бы черты классической и новой литератур, замечательные достижения прошлого и эстетические открытия последних лет.[61]

В 1819 г. «Вестник Европы» напечатал литературно-критический опыт знаменитого польского математика и астронома Яна Снядецкого «О творениях классических и романтических».[62] Возражая К. Бродзинскому, видному поборнику романтизма в польской литературе, Снядецкий с яростью обрушивался в своей статье на сторонников этой школы, обвиняя их в стремлении уничтожить высокое искусство, освященное именами Горация и Буало, и заменить его низменным «искусством черни». Кому, каким благовоспитанным людям, восклицал он, могут доставить наслаждение все

---

[57] Там же, стр. 412—413.

[58] См.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века, стр. 144—145.

[59] «Вестник Европы», 1812, ч. LXIV, № 13, стр. 51.

[60] Там же, 1816, ч. LXXXIX, № 17—18, стр. 80—109.

[61] Более сочувственная характеристика Шекспира содержится в отрывке (тоже переводном) «Гомер и его творения», напечатанном в «Вестнике Европы» (1817, ч. XII, № 3, стр. 194). Ср. также: «Каллиопа», М., 1816, стр. 163, 171.

[62] «O pismach klassycznych i romantycznych» przez Jana Sniadeckiego. «Dziennik Wileński», 1819, t. I, № 1.

эти вымыслы и суеверия шестнадцатого века, безвкусные шуточки простолюдинов, воспоминания о старинных обычаях и вздохи о дикой, нетронутой человеком природе? «Нельзя думать, чтобы все в натуре могло быть источником красот пиитических».[63]

Отсюда резкая критика «идола черни» — Шекспира, которому Снядецкий посвятил значительную часть своей статьи. Но при всем презрении к «невежественному» Шекспиру и его драмам — «роду сочинений самому дурному, противному цели театра, ибо в них одно чувство ослабляет и уничтожает другое»,[64] он приводит аргументы и в его оправдание. Шекспир был сыном своего непросвещенного века, и в этом ключ ко всем его странностям и ошибкам. Если бы Шекспир знал правила Аристотеля и имел все познания «нынешних писателей», если бы он убедился, что «театр служит не только для забавы, но и для науки», то «без всякого сомнения остерегся бы от ошибок и заблуждений, всеми признанных, не выставлял бы их за образцы, не заражал бы людских умов порчею и безрассудством; одним словом, Шекспиру не надлежало бы отличаться странностями, чтобы прослыть творцом оригинальным».[65]

Точка зрения, столь темпераментно выраженная Я. Снядецким, с осторожностью высказывается в дальнейшем авторами классических поэтик, для которых романтизм — по-прежнему лишь новый жанр, существующий в пределах классицизма.[66] Так думал Н. Ф. Остолопов. В своем «Словаре древней и новой поэзии» он сообщал, что Шекспир «не только первый английский драматический писатель по времени», но также «из всех наилучший» и вместе с тем отмечал его погрешности («совершенное несоблюдение правил», «отвратительные картины», «неприличные выражения» и др.).[67] Почти так же думал и А. Ф. Мерзляков.[68] В «Кратком начертании теории изящной словесности» он относил Шекспира к числу лучших творцов английской трагедии, которая, по его мнению, отличалась силой, трогательностью и особенно оригинальностью, но которой недоставало правильности — в противоположность «трагическому театру французов».[69] Наконец, приблизительно то же утверждал Иван Танеев в своей магистерской диссертации «О трагедии вообще, о ее начале, про-

---

[63] «Вестник Европы», 1819, ч. CIV, № 7, стр. 199.

[64] Там же, № 8, стр. 277.

[65] Там же, стр. 281. Об этом см.: К. И. Арабажин. Казимир Бродзинский и его литературная деятельность. «Университетские известия», Киев, 1890, № 10, стр. 137—146.

[66] Сходную позицию занимал в это время и Ф. Шаль, впоследствии выдающийся знаток германских литератур, тогда только начинавший свой путь. Его обзор английской литературы от Чосера до Байрона, напечатанный в «Revue encyclopédique» (1821, t. IX), был переведен и помещен в «Сыне отечества» (1821, ч. LXXII, №№ 34—35).

[67] Н. Ф. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. 3. СПб., 1821, стр. 330—331. Отрывок из словаря с цитатой из «Гамлета» был напечатан в журнале «Сын отечества» (1820, ч. LXIV, № 37, стр. 167—169).

[68] См.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века, стр. 276—277.

[69] А. Ф. Мерзляков. Краткое начертание теории изящной словесности. СПб., 1822, стр. 313.

исхождении, качествах и усовершенствовании у новейших народов». Принимая романтизм как средство обновления литературы, он отказывался видеть в нем конечную цель современных эстетических исканий и потому одновременно порицал и одобрял Шекспира: порицал за излишества и странности, одобрял за мастерское «выражение сильных страстей и положений трогательных».[70] Однако, несмотря на все уступки новым веяниям, Танеев едва ли мог серьезно рассчитывать на успех своей поэтики. В 1827 г. романтизм был уже не только предметом споров и дискуссий, но фактом русской литературы, фактом значительным и несомненным.

С конца XVIII в. имя Шекспира и реминисценции из его призведений начинают все чаще проникать и в русскую художественную литературу. Неоднократно обращается в Шекспиру Михаил Никитич Муравьев (1757—1807), один из зачинателей русского преромантизма, вступивший в литературу еще в начале 1770-х годов. В стихотворении «Видение», перечисляя поэтов, «удостоенных... общим Пантеоном», Муравьев наряду с Расином и Буало называет «Шекеспира неправильного вида» и тем самым как бы примиряет их — при всем различии их эстетических систем.[71] Правда, в одной из черновых заметок Муравьев характеризует творчество Шекспира как «величественный вздор», но это скорее фразеология противников Шекспира, иронически им повторенная, и во всяком случае не осуждение английского драматурга. Речь идет лишь о его «своенравии», иными словами, о своеобразии его драматического мастерства.[72] «Резвое дитя мечты»,[73] Шекспир восхищает Муравьева «пламенной фантазией», чисто английской смелостью и независимостью вкуса («вольный дух Шекспиров, которому природа служила вместо учения»), равнодушием к античным образцам и классическим канонам, а также искусством «пользоваться национальным пристрастием, представляя действительные происшествия отечества своего в исторических зрелищах».

«Красноречие сердца неподражаемое, горящее истиною, поражающие обороты чувствований и удивительное богатство описаний»[74] — вот что заставляет Муравьева позабыть о «беспрестанном смешении подлого с величественным» и о «неверном изображении древних нравов». Шекспир в его понимании гениальный поэт, а гений не знает ограничений и запретов:

Все служит гению. Малейшие черты
Источником ему бывают красоты.[75]

---

[70] И. Танеев. О трагедии вообще, о ее начале, происхождении, качествах и усовершенствовании у новейших народов. М., 1827, стр. 47.

[71] М. Н. Муравьев, Полное собрание сочинений, ч. I, СПб., 1819, стр. 5.

[72] ГПБ, ф. 499, № 3, л. 78; см. также: М. Н. Муравьев, Полное собрание сочинений, ч. III, 1820, стр. 118.

[73] М. Н. Муравьев, Полное собрание сочинений, ч. I, стр. 65 («К Музе»).

[74] Там же, стр. 179 («Эмилиевы письма»).

[75] «Аониды», 1797, кн. 2, стр. 113. Об отношении Муравьева к Шекспиру см.: Л. И. Кулакова. М. Н. Муравьев. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», серия филологических наук, вып. 4, 1939, стр. 20—21.

Ряд шекспировских реминисценций существует также в прозаических сочинениях ученика и последователя Муравьева — Константина Николаевича Батюшкова. В «Похвальном слове сну» (1809), например, он, раздумывая о жалкой участи преступников, лишенных сна, цитирует (хотя и не вполне точно) слова Макбета (д. II, сц. 2): «Macbeth shall sleep no more».[76] В речи «О влиянии легкой поэзии на язык» (1816), утверждая, что «истинная, просвещенная любовь к искусствам снисходительна и, так сказать, жадна к новым наслаждениям», Батюшков перечисляет явления иностранной словесности, «присвоенные» русской литературой, и среди них называет эпопею Гомера, Ариосто и Клопштока, пиндарическую оду и балладу, древний гекзаметр и ямб, драму и комедию, Расина и Шекспира.[77] Имя Шекспира по разным поводам называется и в записной книжке поэта, относящейся к 1817 г., но опубликованной позднее.[78]

Упоминается Шекспир и в «Российском Жилблазе» (1814) Василия Трофимовича Нарежного (1780—1826), в прошлом участника тургеневского кружка, испытавшего на себе воздействие английского драматурга. Герой романа князь Гаврило Симонович Чистяков, рассказывая о том, как, возымев намерение сделаться сочинителем, он стал пробовать силы в разных литературных жанрах, называет в их числе эпическую поэму, французскую трагедию и, наконец, «английские трагедии и списки их немецкие», которые «большею частию похожи на пространную долину, коей взор обнять не может». «Там, — поясняет он, — пенятся реки, кипят ручьи — подле болот, где квакают лягушки и шипят змеи. Прекрасные цветы — розы, лилеи и гвоздики — растут, перепутаны крапивою и репейником; громы гремят, молнии раздирают небо, освещая мечи ратоборцев и кровь, ими проливаемую, меж тем как шуты в гремушатых колпаках скачут пред ними, бренча щелкушками».[79]

Правда, он признает, что «Англия и Германия могут хвалиться несколькими истинно достойными трагиками, которые совершенно превзошли древних и новых всех веков и народов и могут служить достойными образцами», но, не надеясь с ними сравниться и тем более их превзойти, принимает решение оставить в покое Мельпомену, а затем и Талию и обратиться к «описанию собственной жизни».

В том же романе Голиков сообщает в утешение Никандру Чистякову, что брат его, Яков, тоже возымел как-то «самое отчаянное намерение — именно, сочинить трагедию, и притом такую, какой в свете не было, не будет да и быть не должно».[80] Построение этой огромной (в ней десять действий или более и до десяти тысяч действующих лиц) трагедии из жизни Ивана Грозного, обилие в ней жестоких, чувствительных и фанта-

---

[76] К. Н. Батюшков, Сочинения, т. II, СПб., 1885, стр. 15.

[77] Там же, стр. 243—244.

[78] Там же, стр. 339, 361. Батюшков предполагал также написать стихотворение «Ромео и Юлия» (см. там же, т. III, 1886, стр. 394).

[79] В. Т. Нарежный, Избранные сочинения в двух томах, т. I, М., 1956, стр. 369—370.

[80] Там же, стр. 363.

стических сцен («побиение бояр», мятежи, язвы, голод; кровь, текущая реками; колдуньи, летающие по воздуху; шуты и скоморохи, появляющиеся «в пристойных местах») — все это несомненно напоминает исторические хроники Шекспира, да и сам свихнувшийся поклонник английского драматурга, изложив план своего творения, в восторге восклицает: «Не правда ли, что это совершенно по-шекспировски?».[81]

Шекспиромания, осмеянная Нарежным, не означает, впрочем, его отрицательного отношения к Шекспиру. Он выступает здесь лишь против одной из многих литературных «теорий» минушего века, в которых разочаровался и с которыми не связывал более собственных замыслов, планов и надежд.[82]

2 января 1816 г. в стихотворном «Послании к русским писателям», прочитанном на торжественном собрании Петербургской Публичной библиотеки, второстепенный русский литератор и переводчик Михаил Евстафьевич Лобанов (1787—1846) назвал Шекспира в числе «пиитов», которые «не умерли соотчичей в сердцах». Основной пафос этого послания заключался в том, чтобы «возвысить русскую и славу и словесность» и «русских русское заставить полюбить», о французской литературе в нем говорилось едва ли не враждебно, наконец, в нем почти отсутствовали иностранные имена, но для Шекспира (как и для Гомера) Лобанов делал исключение, ибо

Взращенная рукой Шекспира шелковица
Была святынею народа, как божница;
Как святость, дерево, в окладе золотом,
Хранится в род и род и сыном и отцом.[83]

Тогда же писатель и художник Павел Петрович Свиньин кратко сообщил русскому читателю в своих «Ежедневных записках в Лондоне» о шекспировских спектаклях на сцене театра Ковент-Гарден. Эти спектакли разочаровали Свиньина, который, как в свое время Карамзин, надеялся увидеть Шекспира в достойном сценическом воплощении. Он сожалел о перемене в нравах и вкусах английского народа, которая «очень ощутительна на театре английском». «Следуя ложному, нежному, утонченному вкусу, — писал Свиньин, — дерзают ныне наглым образом возносить нечестивые руки на божественного Шекспира. Мастерские картины его, списанные с натуры, исполненные возвышеннейших красот, которые оставил он нам в описаниях людей низшего состояния, стараются ныне выпускать на театре или переделывать».[84]

В отличие от Карамзина он негодовал на то, что «гробокопатели» в «Гамлете» «согнаны со сцены, хотя шутки их в точности изображают нравы простолюдинов тогдашнего времени», и что таким же образом искажены почти все «превосходные пиесы бессмертного барда».[85] Лишь сцена,

81 Там же.

82 См.: Ю. М. Лотман. Пути развития русской прозы 1800—1810-х годов. «Труды по русской и славянской филологии», т. IV, Тарту, 1961, стр. 17—18.

83 «Сын отечества», 1816, ч. XXVII, № 2, стр. 73.

84 П. Свиньин. Ежедневные записки в Лондоне. СПб., 1817, стр. 152—153.

85 Там же, стр. 153.

где «мавр Отелло из пустой ревности душит на театре прекрасную невинную жену свою, которая, после продолжительных страданий и мучений, испускает дыхание перед глазами зрителей», возмущала его до такой степени, что он был готов «согласиться к разлуке» со всеми ее красотами. «Не могу пересказать, — признавался Свиньин, — какое ужасное впечатление всегда производило во мне зрелище сей насильственной смерти; это точно то же, если б заставили смотреть на разбойника, режущего горло другого тупым ножом».[86]

Впечатления Свиньина относились к 1813—1814 гг., но и в момент выхода его книги[87] они отнюдь не устарели: «облагороженный» Шекспир, утвердившийся на английской сцене с конца XVII в., продолжал господствовать там и во второй половине 1810-х годов и позднее.[88]

1821 годом помечено стихотворение Н. И. Гнедича «К И. А. Крылову, приглашавшему меня ехать с ним в чужие края», в котором присутствует навеянный «Сном в летнюю ночь» Шекспира (хотя и без всяких на него ссылок) образ Ариэля:

Эфира легкий сын, весны любимец вечный.
От неизбежного удела для живых
Он на земле один уходит;
Утраченных, летучих благ земных,
Счастливец, он замену вновь находит.
Удел прекраснейший судьба ему дала,
Завидное существованье!
Как златокрылая пчела,
Кружится Ариель весны в благоуханьи;
Он пьет амврозию цветов,
Перловые Авроры слезы;
Он в зной полуденных часов
Прильнет и спит на лоне юной розы.[89]

«О, как его судьба завидна мне!» — восклицает обремененный годами поэт, с грустью отмечая, что «ни в какой земле» нельзя вернуть «утраченную младость».

Наконец, в 1828 г. А. А. Шаховской в стихотворном комико-аллегорическом дивертисменте «Меркурий на часах, или Парнасская застава» вывел «музу Шакеспира», рожденную в свет «внезапным изверженьем волкана пламенной души, без всех условных правил».[90] Одетая в «несообразный», готический наряд, она вызывает, однако, полное одобрение Меркурия, творящего суд над литературными жанрами, и беспрепятственно вступает на Парнас:

В тебе одной всех муз я вижу красоты,
Пускай толпа людей, привязанных упрямо
К недревним классикам, заспорят в том со мной.
Но к Аполлону прямо
Иди на самый верх.[91]

---

[86] Там же, стр. 154.

[87] Глава «Лондонские театры» была предварительно напечатана в «Сыне отечества» за 1815 г. (ч. XXIV, № 33, стр. 3—25).

[88] Об этом см.: Н. В. Минц. Из истории толкования наследия Шекспира английскими просветителями. «Ученые записки Ташкентского театрально-художественного института», вып. 2, 1957, стр. 73—107.

[89] Н. И. Гнедич. Стихотворения. Л., 1956, стр. 123—124.

[90] А. А. Шаховской. Комедии. Стихотворения. Л., 1961, стр. 702.

[91] Там же, стр. 700—701.

Сочувствие Шекспиру в этой пьесе Шаховского очевидно. Во всяком случае, о шекспировском театре он говорит со значительно большей симпатией, чем о трагедии («Прекрасно! Превосходно! Да ста́ро»[92]) и вообще почти обо всех «признанных» классических жанрах.

К концу XVIII—первой четверти XIX в. относятся также самые ранние русские подражания Шекспиру. Это «философическое» рассуждение в стихах П. М. Карабанова о жизни и смерти — свободные вариации на темы знаменитого шекспировского монолога («Вольное подражание монологу трагедии „Гамлета", сочиненной г. Шакспером»[93]) и неизданная комедия-балет Шаховского «Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень» (1825), сюжетная основа которой в какой-то мере несомненно связана с «Укрощением строптивой» (укрощение взбалмошной и сумасбродной Любови Брезинской капитаном Рагдаевым, «взявшим на себя роль грубияна»).[94]

В течение 1790—1800-х годов на русском языке появилось и несколько иностранных подражаний Шекспиру: чувствительная повесть М.-Ж. Рикобони «Встреча в Арденском лесу» (перевод Д. И. Вельяшева-Волынцева),[95] напоминающая «Как вам это понравится», назидательное сочинение г-жи де Жанлис (в переводе М. Т. Каченовского) «Ипполит и Лора» («Le mari instituteur»), навеянное «Укрощением строптивой»,[96] и, наконец, пьеса «Лондонские нравы, или Англичане большого света» П. П. Вырубова, «подражание английской из Шакеспира», в которой обнаруживается отдаленное сходство с «Комедией ошибок».[97]

Таким образом, в сочинениях целого ряда русских писателей этого времени присутствуют цитаты и реминисценции из Шекспира и упоминается его имя. Подобных цитат (равно как и подражаний английскому драматургу) немного. Однако самый факт обращения к нему в художественных произведениях разных жанров по ходу повествования или действия, подчас без специальных комментариев и уточнений, весьма знаменателен: он свидетельствует об интересе к шеспировскому творчеству и сравнительно хорошем знакомстве с ним не только среди литераторов,[98] но и в относительно широких читательских кругах. Конечно, в немалой степени этому способствовал и русский театр.

4

Написанная в 1790 г. драма В. Померанцева «Ромео и Юлия» была поставлена спустя пять лет, 24 октября 1795 г. «Сего дня на Петровском театре, — сообщалось в газетном объявлении, — спектакль № 62, новая

[92] Там же, стр. 688.

[93] «Лекарство от скуки и забот», 1786, ч. I, стр. 195—199.

[94] Рукопись в Гос. театральной библиотеке, I.XV.2.107.

[95] «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. VI, № 40—43, стр. 216—263 («Пустыня в Арденском лесу»).

[96] «Вестник Европы», 1804, ч. XIV, № 6, стр. 93—116; № 7, стр. 171—192.

[97] Лондонские нравы, или Англичане большого света, комедия в двух действиях. СПб., 1811 (рукопись Гос. театральной библиотеки помечена 1809 г.).

[98] См.: [И. И. Дмитриев]. Путешествие N. N. в Париж и Лондон. М., 1808, стр. 16.

драмма „Ромео и Юлия“ и балет».[1] В сочетании с каким-нибудь балетом или оперой пьеса Померанцева давалась и в дальнейшем. Иногда это был балет «Утренние увеселения»,[2] иногда опера Пашкевича и Мартин-и-Солера «Федул с детьми».[3] В репертуаре московского Петровского театра пьеса оставалась без малого десять лет. Правда, за этот период она была представлена не более пятнадцати раз;[4] однако театральная практика конца века иного и не предполагала: спектакль не исчезал из репертуара, но репертуар непрерывно пополнялся, и только это обеспечивало постоянный приток публики и полный сбор.

Состав исполнителей «Ромео и Юлии» в Петровском театре неизвестен. Возможно, что среди них был и сам автор — Василий Померанцев, «первый жрец Талии»,[5] «наш Гаррик, наш Моле, наш Экгоф», как его называл Карамзин.[6] Замечательный исполнитель чувствительных ролей, особенно же «благородных отцов»,[7] он мог в своей пьесе сыграть лишь какую-либо роль второго плана — Монтекки, Капулетти или доктора Бенволио. Именно поэтому, по всей вероятности, современники с восторгом писали о Померанцеве как о бесподобном Одоардо из «Эмилии Галотти»[8] и г-не д'Орбессоне из «Отца семейства» Дидро,[9] нигде не упоминая в этой связи драму Шекспира, извлеченную русским актером из сочинений Л.-С. Мерсье.

3 ноября 1806 г. на сцене петербургского Большого театра в бенефис А. С. Яковлева была впервые представлена адаптация И. А. Вельяминова «Отелло».[10] Выдающийся драматический актер, одаренный «талантом исключительным», Алексей Семенович Яковлев (1773—1817) особенно прославился исполнением центральных ролей в драмах Коцебу («Ненависть к людям и раскаяние», «Гуситы под Наумбургом» и др.) и трагедиях нового (для того времени) типа. К числу наиболее значительных и удачных трагедийных ролей, сыгранных Яковлевым, принадлежат Фингал и Дмитрий Донской[11] в одноименных пьесах Озерова, а также роль Отелло.

---

[1] «Московские ведомости», 1795, 24 октября, № 85.

[2] Там же, 1796, 7 мая, № 37 и 17 сентября, № 75.

[3] Там же, 13 февраля, № 13.

[4] О. Чаянова. Театр Маддокса в Москве. 1776—1805. «Труды Гос. театрального музея им. А. Бахрушина», т. I, М., 1927, стр. 241.

[5] «Друг просвещения», 1805, ч. IV, № 11, стр. 131.

[6] «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 73 (см.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Н. М. Карамзин и театры. «Русский библиофил», 1916, № 8, стр. 54—55).

[7] См.: «Отечественные записки», 1823, т. XIII, № 35, стр. 394. См. также: «Московский вестник», 1809, ч. I, № 11, стр. 162.

[8] «Московский журнал», 1791. ч. I, стр. 62—79.

[9] См.: С. П. Жихарев. Записки современника. М.—Л., 1955, стр. 213.

[10] По свидетельству Жихарева, в том же 1806 г. в Москве актеры немецкой драматической труппы готовили к постановке «Венецианского купца» (см.: С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 170—171).

[11] См.: Е. Некрасова. Алексей Семенович Яковлев. «Артист», 1891, № 13, стр. 36—37; Д. К-в. Алексей Семенович Яковлев, русский трагический актер. «Ежегодник императорских театров», сезон 1893/94 г., Приложение, кн. I, 1895, стр. 25—28; П. А. Каратыгин. Записки. Л., 1929, стр. 91.

В этой роли, между прочим, с большой отчетливостью проявилась свойственная Яковлеву особая манера сценической игры — эмоциональная, естественная, искренняя и тем самым в значительной степени противоречившая привычным представлениям об актерском мастерстве.[12] «Волкан, извергающий пламень»,[13] Яковлев поражал и увлекал современников, сочувственно относившихся к новым веяниям в драматургии и театре, и вызывал раздражение у прямых защитников старых традиций. В этом смысле весьма показательны сдержанный тон рецензии, помещенной в «Лицее»,[14] и особенно эпизод с И. А. Дмитревским, рассказанный С. Т. Аксаковым в очерке о Я. Е. Шушерине и современных ему драматических актерах. Резкий отзыв Дмитревского, крупнейшего представителя русского театрального классицизма, об исполнении Яковлевым роли Отелло обнаруживал глубокое различие их творческих манер: старая школа решительно осуждала новаторские тенденции актера, который пытался играть преромантическую трагедию почти как драму и уж во всяком случае вопреки классическим канонам.[15]

После смерти Яковлева почти весь его репертуар перешел к Якову Григорьевичу Брянскому (1791—1853), крупному русскому актеру, выступавшему на петербургской сцене с 1811 г.[16] Восторженный почитатель Шекспира, Брянский, естественно, унаследовал от своего предшественника и роль Отелло. Как явствует из воспоминаний современников, он исполнял эту роль в обычной для него «пристойной» манере, безупречно, хотя и несколько однообразно декламируя своим «чистым, громким, приятным голосом» (недаром С. П. Жихарев утверждал, что «Брянский был чтец по преимуществу»). Однако благородный стиль его игры не искупал некоторой ее холодности, бесцветности. Брянский был превосходен в ролях, «которые не требовали большого увлечения и пылу»,[17] но Отелло не принадлежал к их числу. «Что за Отелло, — восклицал, характеризуя игру Брянского С. Т. Аксаков, — у которого не кипит в жилах кровь, не льется

---

[12] См.: Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I. М.—Л., 1945, стр. 91—100; Т. Родина. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961, стр. 215—229.

[13] С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 612. См. также: П. И. Голубев. Записки петербургского чиновника старого времени. «Русский архив», 1896, кн. I, № 3, стр. 431—432.

[14] «Лицей», 1806, ч. IV, кн. 3, стр. 133.

[15] С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. III, СПб., 1886, стр. 81—84. Ср.: Р. Зотов. Биография актера Яковлева. «Репертуар и Пантеон», 1842, т. I, кн. 5, стр. 7. По свидетельству Ф. Булгарина, именно боязнь соперничества с Яковлевым побудила отказаться от приглашения в Петербург замечательного польского трагического актера — исполнителя шекспировских ролей Веровского (прекрасно владевшего и русским языком). Впрочем, не исключена возможность, что Веровский все же выступал в этих ролях во время гастролей по русским провинциальным городам (см.: Ф. В. Булгарин. Воспоминания, ч. VI. СПб., 1849, стр. 237—238).

[16] См.: Я. Г. Брянский (биографический очерк). «Пантеон», 1853, т. IX, кн. 6, стр. 35—46; С. Бураковский. Очерк истории русской сцены в биографиях ее главнейших деятелей. СПб., 1877, стр. 29—38.

[17] С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 628.

пламя знойных степей африканских?».[18] Даже в сравнении с Яковлевым Брянский был слишком правилен, чересчур классичен. Даже пьеса Вельяминова требовала от исполнителей большего накала страстей.

В этом смысле Брянскому с начал 1820-х годов все чаще противопоставляется Павел Степанович Мочалов (1800—1848). Вдохновенная игра знаменитого московского актера восхищает современников, мечтающих увидеть на сцене «пламенного, дикого, страшного» Отелло.[19] Интерпретация Мочалова казалась им удивительной, «несравненной» благодаря «неожиданным порывам чувствительности», «излившимся прямо из сердца»: затверженное холодное искусство в их понимании было несовместимо с «такой пылкой ролью, какова Отелло».[20] Современная критика отнюдь не отказывала Мочалову в способности тщательно обдумывать и отделывать свои роли, но прежде всего в театральных рецензиях тех лет отмечались «натуральность» его исполнительской манеры, постоянное стремление к простоте. «Он хотел, — писал в этой связи С. Т. Аксаков, — роль Отелло, при всей ее пылкости, сделать простою — говорить так, как бы сказал человек, увлеченный страстию; откинул эту пустую трагическую величавость, которая быть не должна в представлениях трагедий Шекспира и Шиллера, этот язык греческих и римских полубогов и героев, столь же для нас чуждый и странный, как их тоги и котурны; и по моему мнению, совершенно достиг своей цели».[21]

Мочалов с увлечением играл в вельяминовской пьесе на протяжении многих лет. Даже после 1836 г., когда в обеих столицах трагедия Шекспира ставилась в новом улучшенном переводе И. И. Панаева,[22] он, гастролируя в провинции, упорно продолжал пользоваться старым и к тому времени совершенно устарелым текстом. «Варварское» творение Дюсиса

---

[18] С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. IV, 1886, стр. 399. Тем не менее Брянский довольно долго с успехом играл эту роль; недаром в 1821 г. критик «Благонамеренного» назвал его без всякой иронии «наш Отелло» («Благонамеренный», 1821, ч. 14, № 10, прибавление, стр. 5).

[19] «Вестник Европы», 1823, ч. CXXXI, № 19, стр. 232. Ср. там же, № 20, стр. 262—263.

[20] «Благонамеренный», 1823, ч. 24, № 20, стр. 105. О Мочалове в этой роли см. также неопубликованные «Ежедневные записки» И. И. Краснова (Гос. библиотека им. В. И. Ленина, Отдел рукописей, п. 58, № 3, лл. 5—6).

[21] «Благонамеренный», 1823, ч. 24, № 20, стр. 114. Ср.: Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. М., 1953, стр. 22—23. Мочалов играл в этом спектакле и роль Кассио, а его партнерами являлись тогда Ширяев (Отелло) и Степанова (Эдельмона) (см.: «Вестник Европы», 1821, ч. CXX, № 21, стр. 66—70). Первому выступлению А. Г. Степановой в этой роли было посвящено, между прочим, анонимное четверостишие, помеченное 7 ноября 1821 г.

Отелло должен быть ревнивым,
Его не смею обвинять;
Кого вы любите, тот должен быть счастливым,
Кто любит вас, тот должен ревновать.

(Там же, стр. 70)

[22] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1950, стр. 56—62.

он находил более эффектным и сценичным[23] — к немалому раздражению критика, полагавшего, что «человек с таким великим дарованием актера, как Мочалов, унижает себя старанием дать человеческий образ беспутнейшей из пьес».[24]

Первое представление «Леара» состоялось в Петербурге 29 ноября 1807 г. в бенефис Якова Емельяновича Шушерина (1753—1813).[25] Это была последняя и едва ли не лучшая роль «прекрасного русского трагика», вскоре после того покинувшего сцену. Правда, сам Шушерин, несмотря на «огромный, неслыханный» успех, остался не вполне доволен своим исполнением и говорил об этом друзьям. По свидетельству С. Т. Аксакова, он находил, что трагедию Шекспира следует играть проще, по возможности «приближаясь к натуре».[26] По воспоминаниям М. Н. Макарова, Шушерин, напротив, сожалел о том, что Лир в его истолковании часто пахнет «любезной ему Коцебятиной», т. е. слишком естествен и прост.[27] Никакого противоречия здесь, однако, нет. Трагедийные роли Шушерин играл в «трагико-вычурной» манере, полагая, что иное их исполнение невозможно. Между тем в «мещанской» драме он очаровывал зрителей глубиной чувства и простотой выражения. «Шушерину нужны были ходули только в классе — в трагедии; зато уж в драме и в комедии он был человек, самобытный человек, природа неподражаемая!».[28]

«Леар» Гнедича напоминал некоторыми своими чертами драму, и именно это обстоятельство, столь тревожившее актера, который не мог «снаровить и драму и трагедию в одну кучку»,[29] обусловило своеобразие его игры: «царственная величавость и важность тона» соединялись в ней с правдивым изображением «пылких страстей».[30] Особенно ярко это проявилось в сцене помешательства (III акт). Не будучи чересчур новаторской и смелой, такая интерпретация все же значительно больше соответствовала новым эстетическим требованиям, чем холодная напыщенная декламация актеров «старой школы». Это понял современный зритель. Это понял, конечно, и Гнедич, который преподнес Шушерину экземпляр «Леара» с надписью:

Прими, о Шушерин, Леара своего:
Он твой, твои дары украсили его.[31]

---

[23] Ю. Соболев. Павел Мочалов. М., 1937, стр. 63. См. также: Н. И. Куликов. Театральные воспоминания. «Искусство», 1883, № 7, стр. 74.

[24] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. II, 30 декабря, № 26, стр. 523.

[25] Эта дата указана в «Летописи русского театра» П. Арапова (СПб., 1861, стр. 182). С. П. Жихарев называет 18 ноября (Записки современника, стр. 426).

[26] Об этом см.: А. Клинчин. Яков Емельянович Шушерин. 1753—1813. М.—Л., 1947, стр. 40—43.

[27] М. Н. Макаров. Память о Якове Емельяновиче Шушерине. «Пантеон», 1841, ч. II, № 6, стр. 87.

[28] Там же, стр. 86. См. также: «Русский архив», 1890, кн. II, № 5, стр. 87—88.

[29] М. Н. Макаров. Память о Якове Емельяновиче Шушерине, стр. 87.

[30] С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 106. Ср.: «Вестник Европы», 1813, ч. LXXI, № 17, стр. 72.

[31] См.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912, стр. 86—87.

К большому удивлению Шушерина, теми же словами начиналось стихотворение Гнедича «Семеновой при посылке ей экземпляра трагедии „Леар“», посвященное «драгоценной жемчужине» русского театра[32] — Катерине Семеновне Семеновой (1786—1849). Обращение «о, Шушерин» было заменено в этом послании именем шекспировской героини:

Прими, Корделия, Леара своего:
Он твой, твои дары украсили его.[33]

По воспоминаниям Шушерина (в изложении Аксакова), Семенова играла эту роль «чудо как хорошо». Он утверждал также, что Гнедич вообще предпринял свой перевод ради Семеновой, с которой около этого времени начал заниматься драматическим искусством.[34] То же самое писал Жихарев, «заходивший» к Гнедичу во время его работы над «Леаром» («Заметно, что заботы Гнедича об одной только роли Корделии для Семеновой»[35]). Правда, в другом месте он говорит, ссылаясь на самого Гнедича, что адаптация «Короля Лира» была осуществлена для бенефиса Шушерина по его просьбе, но участие Семеновой мемуарист нигде не подвергает сомнению.[36] Имя Семеновой значится и в рукописи трагедии, и в первом ее печатном издании.

Лишь П. Арапов называет в качестве первой исполнительницы роли Корделии М. И. Вальберхову, указывая, что Семенова выступала в тот вечер в комедии А. Дюваля «Влюбленный Шекспир».[37] Можно предположить, разумеется, что Семенова разучивала эту роль с Гнедичем, даже репетировала ее «на театре», но позднее принуждена была уступить сопернице, которой покровительствовал всемогущий тогда в театральном мире А. А. Шаховской.[38] Однако свидетельства современников внушают все же больше доверия, особенно если учесть, что один из них был партнером Семеновой, а другой — приятелем Гнедича и страстным любителем театра.[39]

Следующей шекспировской ролью Семеновой явилась Офелия в «Гамлете» Висковатова, впервые представленном в петербургском Большом

---

[32] С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 493.

[33] Н. И. Гнедич. Стихотворения, стр. 86, 797—799.

[34] С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 106.

[35] С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 454—455. О шекспировских ролях Семеновой см.: И. Медведева. Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964, стр. 169—174.

[36] С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 426.

[37] П. Арапов. Летопись русского театра, стр. 182.

[38] «Исторический вестник», 1886, т. XXV, стр. 482—483.

[39] «Леар» (а несколько позднее «Отелло») с успехом ставился и в провинциальных городах, например в Орле (см.: «Друг Россиян. . . или Орловский Российский журнал», М., 1817, № 3, стр. 85; № 5, стр. 89—90). В обоих этих спектаклях замечательно играла крепостная актриса графа С. М. Каменского Кузьмина (кстати, читавшая Шекспира в подлиннике). Ее трагическая судьба легла в основу повести Герцена «Сорока-воровка». Об этом см.: В. Путинцев. Крепостная актриса Кузьмина. (О героине повести А. И. Герцена «Сорока-воровка»). «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 190—195.

театре 28 ноября 1810 г., в бенефис А. С. Яковлева. Сам Яковлев играл в этой пьесе слабо. Критика объяснила это болезнью актера; но так или иначе он был почти заслонен Семеновой, исполнившей роль Офелии в той мечтательно-лирической манере, которую актриса усвоила, играя «чувствительных» героинь Озерова. «Славная наша актриса Катерина Семеновна Семенова, — писал рецензент «Журнала драматического», — превзошла самое себя в сей пиэсе и заставила собою восхищаться даже врагов своих. Жорж еще ни в одной трагедии не была так хороша, как Семенова в „Гамлете“; глядя на нее, все зрители были очарованы, не понимали себя, и браво! сопутствуемое громкими рукоплесканиями, раздавалось беспрестанно».[40] Тому же автору принадлежат стихотворные строки, характеризующие выступление Семеновой в этой роли:

Семеновой игра в Дюсисовом Гамлете
Явила нам в себе осьмое чудо в свете,
Нам Мельпомену зреть дала
И лавровый венок себе приобрела.[41]

В 1818 г. актриса «замечательно энергично» сыграла Эдельмону,[42] а шесть лет спустя опять появилась в «Гамлете», на этот раз в роли Гертруды. Офелию же играла ее новая молодая соперница — Александра Михайловна Колосова, впоследствии Каратыгина.[43] Ранее она исполняла также роль Эдельмоны.[44]

В этих ролях Колосова имела «средственный» успех: игра ее была неровной, ей недоставало искренности и простоты; к тому же произношение ее страдало некоторой жеманностью, что было «слишком ненатурально — особенно в прозе» [45] и тем более в трагедиях Шекспира. Но это не уменьшило ее интереса к английскому драматургу. В частности, летом 1824 г. она просила П. А. Катенина перевести для нее «Ромео и Джульетту». Катенин, впрочем, ответил ей отказом, мотивируя его цензурными соображениями: «Вы приказываете мне перевести „Ромео и Юлию“. Я согласен; но согласятся ли г. Соц (цензор комитета иностранной цензуры, — *П. З.*) и г-жа Цензура. Одно из главнейших лиц (прочтите пьесу: у вас есть Шекспир) — монах, брат Лаврентий; на нем вся интрига: он помогает любовникам, к нему идет на исповедь Юлия и он дает ей сонный напиток. Позволят ли вывести на сцену монаха в рясе? Узнайте наверно, чтобы мне не работать по-пустому. Коверкать же пиесу и монаха расстричь и оборотить в греческого врача Себиса я не берусь. Я вполне

---

[40] «Журнал драматический», 1811, ч. 1, № 2, стр. 92 (подпись под статьей: А. К—в).

[41] Там же, № 3, стр. 246.

[42] П. Арапов. Летопись русского театра, стр. 271.

[43] Там же, стр. 354, 357, см. также: «Артист», 1892, №. 19, стр. 67, 69.

[44] См.: «Благонамеренный», 1821, ч. 14, № 10, прибавление, стр. 9.

[45] Там же, 1822, ч. 17, № 3, стр. 107. Ср.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 12—13.

ценю мнение и причуды глупцов, но еще не отваживаюсь презирать совершенно суждение умных и знающих людей».[46]

Характерно, что тогда же к А. С. Грибоедову с аналогичной просьбой обратился «первый» трагик петербургского драматического театра Василий Андреевич Каратыгин (1802—1854), о чем Грибоедов сообщал в письме к С. Н. Бегичеву: «...он (Каратыгин, — *П. З.*) часто у меня бывает, и как всякая сильная черта в словах и в мыслях, в чтении и в разговоре его поражает! Я ему читал в плохом французском переводе 5 акт и еще несколько мест из „Ромео и Юлии" Шекспира; он было с ума сошел, просит, в ногах валяется, чтоб перевести».[47] Грибоедов отказался, предпочитая писать собственную трагедию, нежели «перекраивать» Шекспира, и в том же 1824 г. Каратыгин выступил в старом шекспировском спектакле в роли Гамлета, на которую после смерти Яковлева долгое время не находилось претендентов.[48] (Несколько позднее Брянский передал ему также роль Отелло).[49]

«Гамлет» Висковатова как нельзя лучше соответствовал творческим возможностям и устремлениям актера: в его игре «пышная» декламация преобладала над подлинным чувством. Декламация Каратыгина, правда «всегда равно сильная и верная»,[50] отличалась разнообразием и гибкостью, но все же это было «чтение», далекое от той выразительной, естественной игры, за которую с возрастающей энергией боролась передовая русская критика 20-х годов. Вот почему похвалы, расточаемые ему в современной прессе, так часто звучат упреком. «У бедного призрака Шекспирова Гамлёта, играемого у нас, — писал В. Ушаков, рецензент «Московского телеграфа», — по-видимому, самая декламация необходимо должна быть не естественная, а поддельная, прикрашенная уловками, посредством коих актеры стараются скрыть недостаток жизни в пьесе».[51] Восхищаясь мастерством Каратыгина, которое «и этой роли умело придать чувство и выразительность», В. Ушаков при этом язвительно замечал: «Г-н Мочалов решительно никогда не достигнет сей степени совершенства подобно ловкому и отважному сыну природы, который никогда не научится утонченности и величавости придворного обхождения».[52] С его точки зрения, следовательно, Каратыгин являлся идеальным исполнителем «изувеченного» Гамлета, Мочалов же — единственным из «современных соотечественников», способных представить «несчастного» принца датского «в том занимательном виде, который дал ему бессмертный Шекспир».[53]

Первый русский перевод «Гамлета» с оригинала был осуществлен, однако, лишь несколько лет спустя, а до тех пор пьеса Висковатова не-

---

[46] В. Ф. Боцяновский. К истории русского театра. Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой. 1822—1826. СПб., 1893, стр. 43.

[47] А. С. Грибоедов, Сочинения, М.—Л., 1959, стр. 545.

[48] П. Арапов. Летопись русского театра, стр. 354.

[49] См.: «Пантеон», 1853, т. IX, кн. 6, стр. 43.

[50] С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 441.

[51] «Московский телеграф», 1829, ч. XXIX, № 18, стр. 274.

[52] Там же.

[53] Там же, стр. 275.

изменно оставалась в театральном репертуаре, и Каратыгин «занимал» в ней центральную роль, вызывая, как и раньше, наряду с восторженными похвалами немало резко критических суждений. Так, в связи с московскими гастролями Каратыгина (1833 г.) С. Т. Аксаков, выступая на страницах «Молвы», утверждал, что роль Гамлета недостаточно им одушевлена, что в ней не видно борьбы страстей и что, наконец, игре Каратыгина недостает драматизма.[54] И хотя эта критика породила ожесточенные споры,[55] опровергнуть ее совершенно было трудно: «просвещенный артист, понимающий и любящий свое великое изящное искусство», Каратыгин играл «сильно, ровно и благородно», но «подлинный» Гамлет требовал большего вдохновения и чувства.

28 сентября 1821 г., в бенефис Е. И. Ежовой, состоялась первая постановка «Бури» Шаховского — большого «волшебно-романического зрелища» с музыкальным сопровождением, составленным из сочинений Керубини и Штейбельта в аранжировке К. Кавоса.[56] В спектакле участвовали видные актеры (в частности, роль Просперо играл Я. Г. Брянский), но впечатление на публику производила главным образом внешняя его сторона: декорации (по эскизам Кондратьева и Гонзаго-младшего) и разного рода превращения. Пьеса и «апологический» пролог к ней воспринимались как «превосходная» картина.[57] Бурное море, гроза, зажженный молнией корабль, страдания тонущих пассажиров, блуждающие огни, звуки эхо — все это поражало зрителей, хотя и создавало у них весьма превратное представление о «фантастической» драме Шекспира. Впоследствии (1858 г.) «Буря» была возобновлена, однако с меньшей пышностью, что вполне сответствовало новым тенденциям в русской литературе и искусстве. Создать реалистическую драму из «волшебно-романического зрелища» было, разумеется, невозможно, но пьесу освободили от большого числа собственно зрелищных мест: полетов, видений и т. д.[58]

«Фальстаф» был впервые поставлен в октябре 1825 г. в пользу актера Борецкого, исполнявшего роль «мирного» судьи. Сэра Джона Фальстафа играл Иван Иванович Сосницкий, по совету Шаховского придавший своему герою черты автора, его дикцию, мимику, жесты, походку.[59] По свидетельству С. Т. Аксакова, «копия была так похожа на оригинал, что в креслах поднялся хохот, послышались восклицания: „Это Шаховской, это князь Шаховской!!“ и последовало такое продолжительное хлопанье, что актеры принуждены были на время остановиться в представлении пьесы».[60] Сам

---

[54] «Молва», 1834, ч. 5, № 48, стр. 189.

[55] Там же, №№ 55, 56, стр. 217—224.

[56] Кроме того, один музыкальный номер (ария Просперо) принадлежит А. А. Алябьеву (см.: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 88, 96).

[57] «Дамский журнал», 1827, ч. XVIII, № 10, стр. 199.

[58] См.: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром, стр. 78—81, 91—100; Р. Зотов. Материалы для истории русского театра. Князь А. А. Шаховской. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XIV, кн. 4, стр. 27.

[59] С. Бертенсон. Дед русской сцены. Пгр., 1916, стр. 46—47.

[60] С. Т. Аксаков. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 27—28.

Шаховской, впрочем, остался недоволен игрой Сосницкого, увидев в ней карикатуру. «Фальстаф» с успехом шел на русской сцене и в дальнейшем,[61] а 9 января 1861 г. был возобновлен в бенефис актера Леонидова в Александринском театре.[62]

Во второй половине 1820-х годов в Москве и Петербурге осуществляется постановка «Ромео и Джульетты». Московский театр в январе 1827 г. ставит мелодраму Ротчева, петербургский в феврале 1829 г. — пьесу, переведенную анонимным автором с немецкого языка. Несмотря на участие в них Мочалова, М. Д. Львовой-Синецкой — с одной стороны, В. А. и А. М. Каратыгиных — с другой, обе эти постановки имели незначительный успех, особенно вторая,[63] и вскоре бесследно исчезли из репертуара. Пора сценических адаптаций прошла, это отчетливо сознавали теперь и критика, и зритель.[64]

Таким образом, по сравнению с предшествующей эпохой в конце XVIII и особенно в первые десятилетия XIX в. интерес к Шекспиру в России значительно возрастает. Увеличивается число переводов и театральных постановок его пьес, ширится круг его русских почитателей и знатоков.

Переводы из Шекспира, выполненные в это время, в большей степени, чем раньше, восходят к английскому тексту. Но с подлинника переводятся, как правило, лишь отдельные фрагменты шекспировских произведений — отрывки из малосценичных исторических драм («Генрих IV», «Генрих VIII») и пьес, отвергнутых театральной цензурой («Юлий Цезарь», «Макбет»). Переводы же целых трагедий для исполнения их на сцене осуществляются с французского языка, причем это в основном «великие»

---

[61] «Дамский журнал», 1829, ч. XIX, № 13 («Отличные таланты г-жи и г-на Сабуровых одушевляли сию карикатурную по главному лицу комедию»); «Северная пчела», 1829, 13 июня, № 71 («Г-н Сосницкий в коже толстяка Фальстафа морил, так сказать, публику со смеха»).

[62] А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России, стр. 101—102.

[63] «Шекспирова трагедия „Ромео и Юлия“. . . ныне со всевозможными вырезками и урезками явилась в прозе на русском театре. Характеристические черты почти всех действующих в оной лиц сглажены смелою рукою до того, что произведение историографа страстей человеческих казалось какою-то бенефисною, едва не бессвязною пьесою с танцами и беспрестанными поединками» («Северная пчела», 1829, 16 февраля, № 21).

[64] К первой трети XIX в. относится также несколько музыкальных спектаклей на шекспировские темы. Это прежде всего опера «Ромео и Юлия» Д. Штейбельта, немецкого композитора, прожившего много лет и умершего в России (см.: А. А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., 1959, стр. 433—434), балет того же названия (1809) видного русского танцовщика и хореографа Ивана Вальберха (см.: И. Вальберх. Из архива балетмейстера. М.—Л., 1948, стр. 19, 20, 173) и балет Сальваторе Вигано «Отелло, или Венецианский мавр» (см. печатное либретто: Отелло, или Венецианский мавр, большой трагический пантомимный балет в трех действиях, сочинение г-на Вигано, а здесь поставленный г-ном Бернарделли. М., 1828). Кроме того, о хореографическом воплощении на русской сцене «Макбета» мечтал Карл Дидло, который в лондонский период своей жизни уже поставил балет, навеянный Шекспиром. Однако замысел его не получил поддержки театральной дирекции (см.: Ю. И. Слонимский. Дидло. М.—Л., 1958, стр. 762).

трагедии, такие как «Отелло», «Король Лир», «Гамлет», «Ромео и Джульетта».

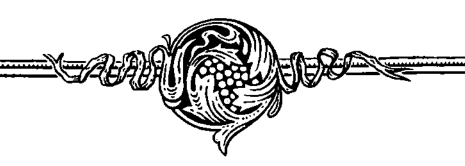
Обращение к этим трагедиям было обусловлено еще и тем, что к началу XIX столетия все они уже завоевали прочную известность в странах европейского континента, в том числе и во Франции, культурная жизнь которой привлекала к себе в России неизменное внимание. Французские переводы-переделки шекспировских трагедий, сделанные Ж.-Ф. Дюсисом, и оказались в основе русского «Отелло», русского «Лира», русского «Гамлета». Этот пересозданный в вольтеровской манере Шекспир мало напоминал подлинного. Однако французское посредничество облегчило драматургии Шекспира путь к русскому зрителю, примирив традиционное представление о «настоящей» трагедии с «бесконечно правдивыми» творениями «британского Эсхила».

Весьма положительную роль эти адаптации сыграли и в развитии русского театрального искусства: даже в таком «улучшенном» виде Шекспир стимулировал поиски новых сценических средств, нового стиля актерской игры.

Несомненно, на протяжении двух первых десятилетий XIX в. театр был главным посредником в знакомстве русских людей с Шекспиром. Но не единственным: Шекспир в это время постоянно упоминается на страницах русских периодических изданий. Из оригинальных и переводных статей и заметок, посвященных самому Шекспиру, а подчас — поэтам других народов и эпох, русский читатель мог почерпнуть разнообразные биографические сведения и критические суждения об английском драматурге. Среди этих суждений встречаются и восторженные, и откровенно враждебные Шекспиру, но преобладает некая средняя линия: признание великих достоинств шекспировского театра и вместе с тем весьма решительная и суровая критика его «недостатков».

Подобная оценка творчества Шекспира доживает до самого конца 1820-х годов. Однако уже к середине этого десятилетия она становится в какой-то мере архаичной. Сравнительно редко появляются теперь и переделки шекспировских пьес. Наступает эпоха непосредственного усвоения, начинается новая глава в истории «русского Шекспира».





Глава III

ПУШКИНСКАЯ ПОРА

1

Социально-исторические процессы в России после победоносного окончания Отечественной войны 1812 г. породили в передовых слоях русского общества неудовлетворенность самодержавно-крепостническим строем, протест против политического деспотизма и экономической отсталости. Распространение идей свободы и просвещения, признание прав человеческой личности способствовали возникновению декабристского движения в сфере политики и прогрессивного романтизма в сфере литературы и искусства. Это были две стороны одного общественного явления. «Романтизм стал знаменем прогресса, свободы и оригинальности».[1]

Писатели-декабристы, вступившие на литературное поприще в начале 20-х годов XIX в., были глашатаями принципов романтизма, который освобождал творчество от ярма правил, требовал создания новой литературы — выразительницы народного духа, самобытной в своей национальной художественной форме. Борьба романтиков с обветшалыми канонами классицизма естественно должна была привести их к признанию Шекспира как писателя, чье творчество совершенно свободно от каких-либо ограничений. Именно в это время в передовых литературных кругах, связанных с движением декабристов, складывается то новое отношение к Шекспиру, на которое в дальнейшем будут опираться Пушкин и Белинский. Начинается внимательное изучение «творца Макбета», обычно наряду с другими писателями, привлекавшими внимание русских романтиков: Гете, Шиллером, Байроном, Вальтером Скоттом и др. Грибоедов,

[1] Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 143.

по свидетельству его друга С. Н. Бегичева,[2] уже в середине 1810-х годов «знал почти наизусть Шиллера, Гете и Шекспира». Он пропагандировал их творчество, и по его примеру Бегичев «прочел после в французском переводе» «все творения этих гениальных поэтов».[3] В 1821—1822 гг., живя в Грузии с В. К. Кюхельбекером, Грибоедов побуждает его заняться изучением Шекспира.[4] Кюхельбекер знакомится с Шекспиром главным образом по немецким переводам, так как английским языком владеет в это время еще недостаточно. С этих пор Шекспир прочно входит в его литературные воззрения и в обиход.

Грибоедов продолжал пропагандировать Шекспира и в последующие годы. Весной 1828 г. он говорил Ксенофонту Полевому: «Совестно читать Шекспира в переводе, если кто хочет вполне понимать его, потому что, как все великие поэты, он непереводим, и непереводим оттого, что национален. Вы непременно должны выучиться по-английски».[5]

В начале 1824 г. А. А. Бестужев — один из наиболее активных участников движения декабристов — принимается за изучение английского языка и вскоре читает в подлиннике Шекспира, Байрона и Вальтера Скотта[6] и заучивает наизусть речь Брута из «Юлия Цезаря».[7] Примерно тогда же Шекспиром увлекается А. И. Одоевский; впоследствии он продолжил свои занятия в ссылке.[8] В 20-е годы шекспировские пьесы читает П. А. Вяземский и делает выписки из «Гамлета», «Сна в летнюю ночь», «Макбета» и «Отелло».[9] Он называет Шекспира «утром» английской литературы.[10]

А. А. Бестужев в своих воспоминаниях о Грибоедове передает любопытный спор между ним и автором «Горя от ума», произошедший в августе 1824 г. Речь шла о сравнительных достоинствах Гете и Байрона. Грибоедов отдавал предпочтение Гете, который «объясняет своею идеею все человечество», тогда как Байрон — «только человека». На это Бестужев заметил: «Надеюсь, вы не сделаете этого укора Шекспиру. Каждая

---

[2] Бегичев был офицером; одно время он состоял членом «Союза благоденствия», куда был приглашен Никитою Муравьевым.

[3] С. Н. Бегичев. Записка об А. С. Грибоедове. В кн.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, стр. 9.

[4] См.: Ю. Тынянов. В. К. Кюхельбекер. В кн.: В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т. I. Л., 1939 («Библиотека поэта»), стр. XXVIII. См. также: М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. 2-е изд., Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 180.

[5] К. Полевой. О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова. В кн.: А. С. Грибоедов. Горе от ума. 2-е изд., СПб., 1839, стр. LII.

[6] См.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века, стр. 350. В письме от 9 марта 1825 г., сообщая Пушкину, что он «с жаждою глотает» английскую литературу, Бестужев писал об английском языке: «...он научил меня мыслить, он обратил меня к природе — это неистощимый источник!» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 150).

[7] См.: Памяти декабристов, т. I. Л., 1926, стр. 62.

[8] См. его письма к отцу от 4 августа, 3 октября и 5 декабря 1835 г.: А. И. Одоевский, Полное собрание стихотворений и писем, М.—Л., 1934, стр. 307, 308, 313.

[9] П. А. Вяземский. Записные книжки (1813—1848). Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 408, 425.

[10] Там же, стр. 121 (запись июня 1826 г.).

пьеса его сохраняет единство какой-нибудь великой мысли, важной для истории страстей человеческих, несмотря на грязную пену многих подробностей, свойственных более веку, нежели человеку. Я не знаю ни одного писателя в мире, который бы обладал сильнейшим языком и бо́льшим разнообразием мыслей. Вспомните, что он проложил дорогу самому Гете. Вспомните также, когда писал он...». Грибоедов возразил, что он судит «не творца, а творение, и едва ли творения Шекспира выдержат сравнение с гетевскими».[11] Однако величие Шекспира было и для него несомненно.

Апологетическое отношение литераторов декабристского круга к Шекспиру вскоре проникает в печать. Показательно, что имя английского драматурга появляется прежде всего в романтических манифестах, требующих эмансипации литературы от всяких канонов и насильственных узаконений, от подражательности. Первым из таких манифестов был «опыт в трех статьях» О. М. Сомова «О романтической поэзии». Орест Михайлович Сомов (1793—1843) — поэт, прозаик и критик — был членом Вольного общества любителей российской словесности, которое находилось под непосредственным влиянием Союза благоденствия. Сомов принимал деятельное участие в руководстве журналом общества — «Соревнователь просвещения и благотворения»; здесь и были напечатаны статьи «О романтической поэзии», в которых он пытался исторически и теоретически обосновать новое направление в русской литературе и, указывая на пример крупнейших писателей Западной Европы, провозглашал принципы народности и национальной самобытности литературного творчества.[12] Одним из таких писателей был Шекспир: «Первая известная эпоха поэзии английской, начиная с Шекспира и Спенсера, ознаменовалась вкусом романтическим. Шекспир, отец английского театра, был вместе и утвердитель сего вкуса в поэзии британской». Сомов характеризует драматурга внеисторически: «Сей гений творитель, не подвластный никаким условиям, сам создал для себя правила, или лучше, он не знал никаких правил и писал по внушению своего сердца и воображения». Основным достоинством Шекспира признается психологизм — «глубокое познание человеческого сердца, которое он разгадал в самых тайных его извивах»; он — «тонкий наблюдатель и искусный живописец человеческой природы». Особенно высоко ценит Сомов шекспировскую фантастику — «власть воображения всеобъемлющего, которое, творя даже и химеры, увлекает нас и заставляет почти верить их существованию. В пьесах своих: The Tempest и Midsummer night's dream он совершенно предается сему своенравному воображению, столь же быстро изменяющемуся, как *стихия, на которой играют роскошные цветы радуги.* В Макбете и Гамлете воображение сие является мрачнее и, будучи

[11] А. Бестужев. Знакомство с Грибоедовым. В кн.: Воспоминания Бестужевых. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 525. Впоследствии Бестужев назвал Шекспира с Гомером «двумя сердцеведцами», постигшими в совершенстве «тайну» души человека (письмо к Н. А. Полевому от 25 июня 1832 г.: «Русский вестник», 1861, т. XXXII, № 3, стр. 328).

[12] «Соревнователь просвещения и благотворения», 1823, ч. XXIII, кн. 1, стр. 43—59; кн. 2, стр. 151—169; кн. 3, стр. 263—306; ч. XXIV, кн. 2, стр. 125—147 (отд. изд. — СПб., 1823).

слито с силою чувствований, наполняет душу ужасом». Наконец, как достоинство Шекспира отмечается его умение создать местный колорит — «он верный историк нравов и обычаев тех времен и мест, из коих брал предметы для драм своих»; итальянцев, англичан, жителей севера он наделял разными страстями, привычками, поверьями.[13] Как подлинно романтический писатель, Шекспир глубоко народен. «...Простой народ в Англии любит Шекспира и восхищается им», — подчеркивает критик.[14]

Писал о Шекспире и Кюхельбекер в своей программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», в которой он также ратовал за народную, самобытную, истинно романтическую литературу против подражательного романтизма. Кюхельбекер бросил упрек современным критикам в том, что они «обыкновенно ставят на одну доску... великого Гете и — недозревшего Шиллера; исполина между исполинами Гомера и — ученика его Виргилия... огромного Шекспира и — однообразного Байрона!».[15] Это противопоставление Шекспира Байрону получило дальнейшее развитие в статье «Разговор с Ф. В. Булгариным», явившейся ответом на полемический выпад Булгарина против предыдущей статьи Кюхельбекера. «Не смею уравнить его (Байрона, — *Ю. Л.*) Шекспиру, знавшему все: и ад, и рай, и небо, и землю, — Шекспиру, который один во всех веках и народах воздвигся *равный* Гомеру, который подобно Гомеру есть вселенная картин, чувств, мыслей и знаний, неисчерпаемо глубок и до бесконечности разнообразен, мощен и нежен, силен и сладостен, грозен и пленителен». Здесь же Шекспир был назван «единодержавным властителем романтической Мельпомены».[16] В своей сравнительной оценке западноевропейских писателей Кюхельбекер проявил большое критическое чутье и проницательность; его взгляды были в дальнейшем развиты передовой русской критикой.[17]

«...Шекспир под лубочным навесом возвеличил трагедию», — писал А. А. Бестужев в статье-декларации «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», причисляя английского драматурга к тем гениям — Гомеру, Тассо, Мольеру, Вольтеру, которые создавали свои творения вопреки «недостатку одобрения». Гений не нуждается в одобрении и поощрении, утверждал критик-романтик, он творит независимо от внешних обстоятельств.[18] Наконец, Рылеев в своей последней статье «Несколько

---

[13] Там же, ч. XXIII, кн. 2, стр. 160—162.

[14] Там же, ч. XXIV, кн. 2, стр. 144.

[15] «Мнемозина», ч. II, 1824, стр. 41.

[16] Там же, ч. III, 1824, стр. 173, 170. В не опубликованном при жизни писателя обозрении российской словесности 1824 г. Кюхельбекер также противопоставлял «истинную романтику» Шекспира «недоговаривающей поэзии Байрона» («Литературные портфели», I, Пб., 1923, стр. 74).

[17] См.: Н. И. Мордовченко. В. К. Кюхельбекер как литературный критик. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 90, серия филологических наук, вып. 13, 1948, стр. 83—84.

[18] «Полярная звезда», изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 490. В письме к Бестужеву (май—июнь 1825 г.). Пушкин возражал против этого утверждения, высказанного столь категорически; в частности, о Шекспире

мыслей о поэзии», подводившей теоретический итог его поэтической работе, называл Шекспира в числе творцов «оригинальной, самобытной» новой поэзии.[19]

В первой половине 20-х годов среди русских романтиков возникали споры о возможности подражать Шекспиру. Правда, основной принцип романтизма, требовавший творческой оригинальности и самобытности, казалось бы, устранял возможность подражания, однако в действительности вопрос не решался так просто. Прежде всего Шекспир мог служить если не образцом, так примером. Уже Сомов, говоря о необходимости создать «*свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых*», ссылался на «пример многих поэтов чужеземных», которому он призывал следовать.[20] В числе этих поэтов несомненно подразумевался и Шекспир. Еще более определенно близкое воззрение высказывалось во французской статье, переведенной А. А. Бестужевым для «Сына отечества»: «Дело идет не о том, чтоб подражать Шекспиру, но о том, чтоб сочинять сходно с духом нашего века, как сочинял Шекспир для своего».[21] Кюхельбекер же в статье «О направлении нашей поэзии...» писал, что «всего лучше иметь поэзию народную»; однако он признавал возможность «подвизаться на пути... великих предшественников». И приведенная выше сравнительная характеристика была нужна ему, чтобы выяснить, «кто из иностранных писателей прямо достоин подражания».[22] К числу таких относился «огромный Шекспир».

Эти противоречивые мнения отразил Ф. В. Булгарин в сценке «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве». Один из трех собеседников считает, что русские драматургические писатели должны в летописях «почерпать характеры, обороты языка и выражений, а не у Шекспира» и других европейских драматургов, «которые, с великими своими дарованиями, всегда будут чужды для России». Другой же собеседник возражает ему: «Шекспир есть величайший человек на поприще драматургии; он должен руководствовать людей с талантом, писателей и актеров». Однако этот собеседник оговаривается, что он против «слепого подражания», которое «столь же вредно, как и самое невежество».[23] И эти слова завершают сценку.

он замечал: «Шекспир лучшие свои комедии написал *по заказу* Елисаветы» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 179).

[19] «Сын отечества», 1825, ч. CIV, № 22, стр. 148. Попутно отметим, что Рылеев, однако, считал Байрона «победителем Шекспира» (см. его стихотворение «На смерть Бейрона»).

[20] «Соревнователь просвещения и благотворения», 1823, ч. XXIV, кн. 2, стр. 147, 137.

[21] Арто (Artaud). О духе поэзии XIX века. Пер. А. Б. «Сын отечества», 1825, ч. CII, № 16, стр. 397.

[22] «Мнемозина», ч. II, стр. 40—41.

[23] «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год», СПб., 1824, стр. 350, 356. Там же приводятся «неизменные правила игры и декламации», которые Шекспир «устами Гамлета предписал... актерам всех веков и народов» (стр. 354—355).

Но пока кипели споры, вышло из печати произведение, самое заглавие которого свидетельствовало о подражании Шекспиру. Это была «драматическая шутка» Кюхельбекера «Шекспировы духи».[24] В ней автор развивал свои взгляды на истинную романтическую поэзию.

Герой «шутки» — поэт, погруженный в мир воображения, мечтает наяву увидеть фантастические существа шекспировских комедий. Он с возмущением отказывается писать стихи к именинам старшей сестры. Тогда младшая сестра решает разыграть его и с помощью переряженных племянниц и дядюшки представить поэту «Шекспировых духов» — Оберона, Титанию, Пука (из «Сна в летнюю ночь»), Ариэля и Калибана (из «Бури»), а заодно заставить его написать стихи к именинам. Проделка удается, и в заключение поэт узнает, что он был обманут. Казалось бы, он посрамлен. Но он произносит оправдывающий его монолог, в котором развивает любимую тему Кюхельбекера о высоком призвании поэта и его презрении к миру житейской суеты:

Надоблачной страны отважный посетитель,
Чудес, вам непонятных, зритель,
Смешон для вашей слепоты...
Но что, что ваш надменный хохот? —
. . . .
Он жизнь обозревает смелым оком,
Он видит землю, видит небеса,
Могущею душой подъемлется над роком
И смотрит Смерти дерзостно в глаза! [25]

«Шутке» было предпослано предисловие, в котором автор объяснял свой замысел: «...вся эта драматическая шутка набросана слегка для домашнего только театра... и никогда бы не решился я напечатать ее, если бы не желал, хотя несколько, познакомить русских читателей с Шекспировым романтическим баснословием». И далее, описав созданные Шекспиром фантастические образы, Кюхельбекер замечал: «Романтическая мифология, особенно сказания о *стихийных* (элементарных) духах, еще мало разработана: тем не менее она заслуживает внимания поэтов, ибо ближе к европейским народным преданиям, повериям, обычаям, чем богатое, веселое, но чуждое нам греческое баснословие».[26] Необходимость разработки романтической мифологии он объяснял тем, что «мир поэзии не есть мир существенный: поэту даны во власть одни призраки».[27] Так, опираясь на Шекспира, Кюхельбекер намечал введение в драму фантастики, что получило в дальнейшем развитие в его собственном творчестве.

В «Шекспировых духах» обнаруживается определенная связь с немецкой интерпретацией Шекспира. Немецкие романтики считали фантастиче-

[24] Шекспировы духи. Драматическая шутка в двух действиях. Сочинение В. Кюхельбекера. СПб., 1825.

[25] Там же, стр. 32.

[26] Там же, стр. I, V (интересно отметить, что оба цитированных отрывка были отчеркнуты Пушкиным на подаренном ему Кюхельбекером экземпляре «Шекспировых духов»).

[27] Там же, стр. I.

ские драмы венцом его поэтического творчества.[28] Противопоставление классической и шекспировской мифологии содержалось уже в статье Тика «О чудесном у Шекспира» («Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren», 1792); там же отмечалась связь шекспировских образов с народной поэзией. Сам Кюхельбекер указывал, что внешние черты Оберона и Титании заимствованы им у Виланда (из поэмы «Оберон»), поскольку у Шекспира не говорится об этом «ничего определенного».[29] В предисловие были включены переводы стихотворений немецкого поэта Маттисона о стихийных духах воздуха, воды, огня и земли — сильфах, ондинах, саламандрах и гномах.[30] Наконец, сопоставление текстов показывает, что переводы цитат из «Сна в летнюю ночь» («Сон средилетней ночи» — у Кюхельбекера), включенные в предисловие, были сделаны через посредство немецкого перевода Августа Шлегеля.

«Шекспировы духи» привлекли к себе большой интерес литераторов. «Что такое его Духи? до сих пор я их не читал», — писал Пушкин о Кюхельбекере А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 г. из Михайловского.[31] «Жду с любопытством его драматическую шутку; не в шутку можно предсказать, что в ней будут духи Шакспировы, а духа Шакспирова не будет», — каламбурил Н. М. Языков в письме к брату от 20 сентября 1825 г.[32]

Однако, ознакомившись с пьесой Кюхельбекера, Пушкин остался ею недоволен. «Кюхельбекера *Духи* — дрянь, — писал он П. А. Плетневу 4—6 декабря 1825 г., — стихов хороших очень мало; вымысла нет никакого. Предисловие одно порядочно. Не говори этого ему — он огорчится».[33] Письмо к самому Кюхельбекеру (1—6 декабря 1825 г.) было, естественно, менее резким, но не менее принципиальным. Для Пушкина была неприемлема романтическая концепция «несущественности» мира поэзии,[34] и его критика была одновременно утверждением реалистических принципов. Именно такой смысл имеет его замечание о характере поэта: «... ты сознаешься, что характер поэта неправдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии. Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отселе новые комические черты». Характерно, что Пушкину понравился лишь образ дядюшки Фрола Карпыча, наряженного Калибаном («Зато Калибан — прелесть», «чудо как мил»), которому были приданы реалистические, бытовые черты. Критиковал Пушкин также недостатки языка и стихосложения.[35]

---

[28] См.: Н. Стороженко. Шекспировская критика в Германии. В его кн.: Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 30.

[29] Шекспировы духи, стр. II.

[30] Там же, стр. VI—IX.

[31] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 245.

[32] Языковский архив, вып. I. СПб., 1913, стр. 207.

[33] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 249.

[34] Об этом см.: Б. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина». «Пушкин». Временник Пушкинской комиссии, 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 349—357.

[35] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 247—248. Письмо не дошло до Кюхельбекера в связи с событиями 14 декабря и сохранилось в бумагах

Холодно отозвались о комедии Кюхельбекера и другие поэты. «Духов Кюхельбекера читал. Не дурно, да и не хорошо. Веселость его не весела, а поэзия бедна и косноязычна», — писал, в частности, Е. А. Баратынский Пушкину в начале декабря 1825 г.[36] Безуспешной была попытка продвинуть «Шекспировых духов» на сцену. Комитет главной дирекции императорских театров отклонил пьесу «по слабости сюжета».[37]

И только «Московский телеграф» с присущим этому журналу пристрастием ко всему романтическому полностью одобрил комедию. Особенно ценной считал рецензент ее связь с шекспировской фантастикой: «... если взять в соображение, как мало известен у нас Шекспир, — писал он, — то многие, конечно, поблагодарят за доставление любопытных подробностей о мифологической одежде, в какую облекло волшебное воображение Шекспира народные поверья о духах и волшебниках. Здесь дивитесь чудному Шекспиру столько же, как в глубоком познании человеческого сердца, как в изображении порывов страстей, в неподражаемых его переливах на все лады человеческого ума и сердца».[38]

Восприятие Шекспира литераторами декабристского круга до 1825 г. было, как мы видим, в общем «наивно-романтическим».[39] Как правило, шекспировский историзм оставался им чужд и непонятен. Исключение составляли лишь Пушкин, закончивший в 1825 г. «Бориса Годунова», и, возможно, Грибоедов. Писатели-декабристы только после провала восстания начинают обретать историческое мышление; этому учила их сама история насильственно и жестоко. Теперь они воспринимают Шекспира как живописца исторических катастроф — политических смут и народных мятежей. И даже собственную трагедию они облекают в шекспировские выражения. Михаил Бестужев, вспоминая о кануне восстания, писал: «... этот роковой вечер, решавший туманный вопрос: „To be or not to be“».[40]

Жуковского. В стихотворной повести В. Л. Пушкина «Капитан Храбров» (1828—1829) одна из героинь говорит:

Я очень занимаюсь чтеньем,
И романтизм меня пленил.
Недавно Ларина Татьяна
Мне подарила Калибана:
Ах, как он интересен, мил!

(В. Л. Пушкин. Сочинения, СПб., 1893, стр. 110)

По мнению В. Набокова, в этих строках подразумеваются «Шекспировы духи» (см.: A. Pushkin. Eugene Onegin... Translated From the Russian with a commentary by V. Nabokov. Vol. II. New York, 1964, p. 526).

[36] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 253. См. также письмо Н. М. Языкова к брату от 14 ноября 1825 г.: Языковский архив, вып. I, стр. 220.

[37] См.: «Литературное наследство», т. 59, М., 1954, стр. 529—530.

[38] «Московский телеграф», 1825, ч. VI, № 22, стр. 197. Возможно, что автором рецензии был В. Ф. Одоевский — друг Кюхельбекера и соредактор «Мнемозины». По выходе «Шекспировых духов» в свет Кюхельбекер писал ему: «Посылается вам наша комедь: прошу замолвить об ней слова два в „Телеграфе“, буде можно» («Русская старина», 1904, т. CXVII, № 2, стр. 383).

[39] См.: Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина. «Западный сборник», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 213—214.

[40] Воспоминания Бестужевых, стр. 65.

Кюхельбекер в тюрьме принимается за перевод пьес Шекспира. Он обращается теперь не к фантастическим комедиям, но к «Макбету» и историческим хроникам; о последних он пишет специальное рассуждение. А. А. Бестужев (печатавшийся уже под псевдонимом Марлинский) в статье о «Клятве при гробе господнем» Н. А. Полевого, содержавшей обзор западноевропейской и русской литературы, указывал на связь Шекспира с историей родной страны: «...Англия в мятеже войн и междоусобий закалила дух Шекспира, великого Шекспира, который был сама поэзия, весь воображенье... эолическая поэзия Севера, глубокомысленное воображение Севера».[41]

Можно полагать, что драматургия Шекспира оказала воздействие на Грибоедова. В «Горе от ума», правда, это воздействие неощутимо, и попытки некоторых исследователей связать образ Чацкого с Гамлетом или Тимоном Афинским несостоятельны.[42] И хотя сам Грибоедов в наброске предисловия к своей комедии упомянул имя английского драматурга, но строить на этом основании какие-либо заключения о творческой зависимости не представляется возможным.[43] Между тем Грибоедов не только хорошо знал пьесы Шекспира, но и размышлял о его творческом методе, художественных приемах и т. д. Это можно заключить из его замечания, о котором сообщает К. А. Полевой. «Шекспир писал очень просто, — говорил Грибоедов, — немного думал о завязке, об интриге и брал первый сюжет, но обрабатывал его по-своему. В этой работе он был велик».[44]

Возможно, Грибоедов ориентировался на шекспировские хроники, когда задумывал в 1825 г. исторические трагедии, о которых рассказывал А. Н. Муравьеву: «Федор Рязанский» (этот замысел Муравьев назвал «исполинским») и трагедию о киевском князе Владимире.[45] К сожалению, более подробных сведений об этих трагедиях не сохранилось. Известная связь с Шекспиром обнаруживается в замыслах героической народной драмы «1812 год» и исторической трагедии «Родамист и Зенобия», которые дошли до нас в виде предварительных набросков плана, относящихся, по-видимому, к 1825—1827 гг.

---

[41] «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 17, стр. 86.

[42] См. изложение и опровержение этих мнений в статье Н. К. Пиксанова «„Горе от ума“ и западные влияния» (Н. К. Пиксанов. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934, стр. 203, 217, 256—257, 263).

[43] «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать?» (А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, Пгр., 1917, стр. 100—101).

[44] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, стр. 190. В. Н. Орлов считает, что сам Грибоедов так работал над «Горем от ума» (см.: «Литературное наследство», т. 47—48, М., 1946, стр. 42).

[45] См.: С. Голубов. А. Н. Муравьев об А. С. Грибоедове. «Литературная газета», 1939, 20 августа, № 46, стр. 4. 10 июня 1825 г. Грибоедов писал В. Ф. Одоевскому: «Сам я в древнем Киеве; надышался здешним воздухом... Здесь я пожил с умершими: Владимиры и Изяславы совершенно овладели моим воображением» (А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 175).

Широкое изображение исторических событий в драме, посвященной Отечественной войне, совмещение их с событиями частной жизни, активное участие народных масс в драматическом действии, введение в пьесу исторических лиц — Александра I и Наполеона с их сподвижниками, свободное чередование сцен и картин, переносящих зрителя с Красной площади в Москве в деревню, из ставки Наполеона на улицы горящего города и т. д., замена формального единства действия идейным единством исторического события и, наконец, применение белого пятистопного ямба, как можно судить по уцелевшему отрывку, — все это свидетельствует об оригинальном и творческом освоении шекспировской поэтики.

Разрыв с принципами классицизма и ориентация на Шекспира отразились и в плане «Родамиста и Зенобии». Хотя эта трагедия и была связана с раздумьями писателя над восстанием декабристов (обреченность заговора против тирании, в котором «народ не имеет участия»),[46] он намеревался создать подлинно историческое произведение, а не облекать современность в древние одеяния. Трагедия также должна была иметь свободное строение, не связанное классическими единствами. Даже сухие наброски плана позволяют судить, насколько сложно и многогранно, «по-шекспировски» были задуманы характеры трагедии, особенно ее героя Родамиста, в котором сочетаются доблесть и хитрость, решимость и сомнения, благородство и коварство.[47]

С другой стороны, Грибоедову была близка и шекспировская фантастика. В разговоре с К. А. Полевым «он особенно хвалил Шекспирову „Бурю“ и находил в ней красоты первоклассные».[48] Недаром Кюхельбекер посвятил «Шекспировых духов» «любезному другу Грибоедову».

В сохранившихся отрывках из последнего произведения, над которым работал Грибоедов, — трагедии «Грузинская ночь» — есть такая сцена: кормилица князя, одержимая жаждой мести, призывает на помощь злых духов али. В этих духах исследователи не без основания видят сходство с фантастическими существами у Шекспира.[49]

Так был воспринят Шекспир литераторами близкого Пушкину круга.

Из писателей-декабристов после разгрома декабрьского восстания серьезнее и глубже всех изучением Шекспира занялся В. К. Кюхельбе-

---

[46] См.: М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы, стр. 535—536; Вл. Орлов. Грибоедов. Краткий очерк жизни и творчества. М., 1952, стр. 158—160.

[47] Интересно отметить, что Грибоедов вложил в уста Родамиста слова: «Коня! Коня!» (А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1911, стр. 256), вызывающие в памяти знаменитую реплику шекспировского Ричарда III.

[48] К. Полевой. О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова, стр. LII. Судя по письмам Грибоедова, он называл Ф. В. Булгарина «Калибаном».

[49] Первым на сходство этой сцены со сценами ведьм в «Макбете» (I, 1; I, 3; III, 5; IV, 1) указал Лирондель (A. Lirondelle. Shakespeare en Russie. Paris, 1912, pp. 139—140), и это указание повторялось в дальнейшем неоднократно. Однако никто до сих пор не обращал внимания на то, что заклинания кормилицы в «Грузинской ночи» походят на заклинания Жанны д'Арк, призывающей злых духов перед последним сражением («Генрих VI», ч. I; V, 3).

кер. Уже в первый год заточения «в два месяца он выучился свободно читать по-английски»,[50] и отныне Шекспир вместе с Гомером становится «вечным спутником» поэта-узника в течение долгих лет его пребывания в крепостях Шлиссельбурга, Динабурга, Ревеля и Свеаборга.[51] Гомер и Шекспир «sont mon pain quotidien» (хлеб мой насущный), — отмечает он в дневнике 24 июля 1832 г.[52] «...Друг мой Шекспир... ведь он всегда со мною», — записывает он 5 февраля 1833 г.[53] Это — «величайший комик, точно, как величайший трагик из всех живших, живущих и (я почти готов сказать) долженствующих жить», — пишет он о Шекспире племяннице 29 июля 1834 г.[54]

Кюхельбекер начинает воспринимать Шекспира как близкого, чуть ли не родного человека. «...Мой Willy, мой бесподобный Willy! ...Мой тезка», — восклицает он.[55] И его дневники и письма показывают, что литературу, историю, окружающих людей, события своей жизни он зачастую воспринимал преломленными сквозь призму шекспировских образов.[56]

Глубокая любовь к Шекспиру, «наполненность» шекспировскими образами, с одной стороны, а с другой — беззаветная преданность родной культуре, «сладостная надежда», что он, несмотря на заключение, сможет «работать для литературы... отчизны»,[57] привели Кюхельбекера к намерению с помощью переводов познакомить русскую публику с великим английским драматургом, которого, как он не без основания считал, еще не переводили на русский язык как следует. «У нас нет еще ни одной трагедии Шекспира, переведенной как должно, — писал он своей сестре Ю. К. Глинке. — Король Лир, или, как он назван переводчиком, Леар, в прозе и, сдается, переделан Гнедичем. О Гамлетах Сумарокова и Корсáкова и говорить нечего».[58]

---

[50] ‹Ю. В. Косова.› Вильгельм Карлович Кюхельбекер. «Русская старина», 1875, т. XIII, № 7, стр. 349.

[51] У Кюхельбекера в заключении было собрание пьес Шекспира в издании английского филолога Люиса Теобальда, или Тиббальда (Theobald, Tibbald, 1688—1744). Издание Теобальда, вышедшее впервые в 1733 г., неоднократно переиздавалось в течение XVIII в.

[52] «Русская литература», 1964, № 2, стр. 95—96.

[53] ИРЛИ, ф. 265, оп. 1, № 18, л. 46 об.

[54] «Литературное наследство», т. 59, стр. 433.

[55] Там же.

[56] См. дневниковые записи от 24 августа 1832 г., 11 и 22 сентября 1833 г., 25 июля 1834 г., 1 августа 1840 г. (Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929, стр. 137, 204, 260; «Русская старина», 1875, т. XIII, № 8, стр. 527; 1883, т. XXXIX, № 7, стр. 121); письма к Пушкину от 20 октября 1830 г. и 18 октября 1836 г. (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIV, 1941, стр. 116; т. XVI, 1949, стр. 169), к Ю. Г. Глинке 1830-х годов (В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т. I, стр. XXXI).

[57] Письмо к Ю. К. Кюхельбекер от 2 октября 1829 г.: «Литературное наследство», т. 59, стр. 402.

[58] Декабристы и их время. Материалы и сообщения. М.—Л., 1951, стр. 34. Письмо помечено 22 сентября; мы относим его предположительно к 1828 г. Перевод «Гамлета», сделанный Корсаковым, неизвестен; вероятно, Кюхельбекер ошибся: он подразумевал или перевод С. Висковатова, или корсаковский перевод «Макбета».

Упорно и настойчиво переводит Кюхельбекер пьесы Шекспира одну за другой. Переводческой работы таких масштабов по отношению к Шекспиру не предпринимал до него ни один русский литератор. На основании анализа сохранившихся рукописей, дневников и переписки поэта хронология его шекспировских переводов восстанавливается в следующем виде. В сентябре—октябре 1828 г. была переведена вчерне историческая хроника «Ричард II». В ноябре—декабре того же года Кюхельбекер перевел «Макбета» и снабдил перевод предисловием.[59] Впоследствии в ссылке в начале 40-х годов поэт коренным образом переработал перевод первых трех актов трагедии. С осени 1829 г. до января 1830 г. переводилась первая часть «Генриха IV». Перевод второй части был начат, но неизвестно, была ли она переведена полностью. В мае—сентябре 1832 г. Кюхельбекер перевел трагедию «Ричард III»; в 1835—1836 гг. перевод заново редактировался. Но еще осенью 1832 г., сразу же по окончании «Ричарда III», Кюхельбекер написал «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о Ричарде III», которое должно было служить введением к последнему переводу. Восемь драм — это «Ричард II», две части «Генриха IV», «Генрих V», три части «Генриха VI» и «Ричард III». Наконец, в августе—сентябре 1834 г. поэт начал переводить «Венецианского купца», но оставил эту работу, дойдя лишь до середины второго акта. Переводы «Короля Лира» и «Двух веронцев», о которых он раздумывал в 1832—1833 гг., также остались неосуществленными.

Кроме того, в 1831 г. Кюхельбекер написал комедию «Нашла коса на камень», которая представляла собою переделку «Укрощения строптивой» Шекспира.[60] Каким-то образом ему удалось впоследствии переслать комедию в Москву, и она была издана анонимно в начале 1839 г.[61]

Не все свои переводы из Шекспира Кюхельбекер считал достойными опубликования. В своем литературном завещании, продиктованном И. И. Пущину 3 марта 1846 г., незадолго до смерти, он выразил желание, чтобы были напечатаны лишь первые три акта «Макбета» (т. е. вторая редакция) и «Ричард III», а относительно «Генриха IV» указал: «Истребить, если не успею переправить». Хотел он также, чтобы было опубликовано и «Рассуждение о восьми исторических драмах Шек-

---

[59] В этом предисловии Кюхельбекер перечислял лучшие места трагедии и давал объяснение некоторых мест, которые первоначально произвели в нем «ощущение неприятное», но «по размышлении зрелейшем» он понял их необходимость; в конце он излагал свои переводческие принципы. С исключением этого конца предисловие было опубликовано анонимно под заглавием «Мысли о Макбете, трагедии Шекспира» в «Литературной газете», издававшейся А. А. Дельвигом (1830, т. I, 31 января, № 7, стр. 52—53) (см.: Ю. Левин. В. Кюхельбекер — автор «Мыслей о Макбете». «Русская литература», 1961, № 4, стр. 191—192).

[60] О времени написания комедии Кюхельбекер сообщал сестре, Ю. К. Кюхельбекер, 21 марта 1833 г. (см.: «Литературное наследство», т. 59, стр. 415).

[61] Нашла коса на камень. Фарс в пяти действиях. В типографии Августа Семена при имп. Медико-хирургической академии, М., 1839 (ценз. разр. 20 января 1839 г.) (см.: В. Орлов. Неизвестные книги Кюхельбекера. «Slavia», roč. XII, 1933—1934, seš. 3—4, стр. 481—485).

спира»,[62] которое было для Кюхельбекера чрезвычайно важным: он изложил здесь свой взгляд на творчество английского драматурга. Еще в пору написания «Рассуждения» он отмечал в дневнике: «. . . я заметил, что, излагая для других свое мнение о Шекспире, чувствую, как сие мнение для самого меня становится более достоверным, как объясняются, разоблачаются более и более для собственных глаз моих высокие красоты сего единственного гения».[63]

Однако ни «Рассуждение», ни один из переводов не были своевременно изданы.[64]

В выборе пьес для перевода у Кюхельбекера отчетливо видна определенная тенденция. Его прежде всего интересовали исторические хроники, повествующие о кровавой борьбе за власть, узурпации престола, злодеяниях венценосных преступников, о государственных переворотах, междуусобных войнах и народных мятежах. Начав с «Ричарда II», он, возможно, намеревался перевести все восемь хроник, которые впоследствии разобрал в «Рассуждении», но остановился перед «Генрихом V», т. е. такой хроникой, в которой выведен не преступный, а добродетельный монарх, и сразу перешел к «Ричарду III», воплотившему наиболее яркий образ короля-злодея.

Параллельно хроникам Кюхельбекер перевел «Макбета» — трагедию, также повествующую о преступлениях узурпатора престола. Кроме того, характерно, что из прочих трагедий он хотел перевести «Короля Лира», где действие сосредоточено вокруг проблемы королевской власти и ее наследования. И отказался от «Лира» он только из-за отсутствия нужных пособий.[65] К «Гамлету» же Кюхельбекер, по-видимому, не обращался потому, что ему был известен перевод Вронченко, который он считал «прекрасным».[66] Несомненно, что в русле тех же интересов Кюхельбекера лежала его попытка в августе 1834 г. переработать трагедию Шиллера «Димитрий».[67] Выбор пьес для перевода определялся теми политическими проблемами, которые волновали поэта-узника.

---

[62] См.: В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т. I, стр. LXXVII—LXXVIII.

[63] ИРЛИ, ф. 265, оп. 1, № 10, л. 88 об. (запись от 8 октября 1832 г.).

[64] Бо́льшая часть «шекспировских» рукописей Кюхельбекера уцелела и в настоящее время может быть изучена как историко-литературный памятник. Они хранятся в Рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд 218. Переводы находятся в картоне 362: «Макбет» — беловой автограф первой редакции с предисловием и примечаниями (ед. хр. 1); рукопись, составленная из листов чернового автографа и копии неизвестной рукой и охватывающая конец III, IV и V действия (ед. хр. 2); беловой автограф трех первых актов во второй редакции (ед. хр. 3); «Генрих IV», ч. I — черновой автограф (ед. хр. 4); список с этого автографа (ед. хр. 5); «Генрих IV», ч. II — черновой автограф I действия и 1—4-й сцен II действия (ед. хр. 6); «Ричард II» — черновой автограф (ед. хр. 7); «Ричард III» — беловой автограф (ед. хр. 8); «Венецианский купец» — черновой автограф I действия и 1—5-й сцен II действия (ед. хр. 10). «Рассуждение» находится в картоне 361 (ед. хр. 14); недавно оно было опубликовано с комментарием в сб. «Международные связи русской литературы» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 286—320).

[65] См. запись в дневнике от 16 мая 1832 г.: ИРЛИ, Р. I, оп. 12, № 336, л. 6.

[66] См. предисловие к переводу «Макбета»: ГБЛ, ф. 218, карт. 362, ед. хр. 1.

[67] См.: Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 206—208.

Мы уже отмечали, что исторические потрясения, свидетелями которых, а затем и участниками были декабристы, сделали их восприимчивыми к трагедиям Шекспира. В Европе и России первой трети XIX в. жестокая борьба вокруг государственной власти была чуть ли не повсеместной. На тронах сидели узурпаторы, обагренные кровью многих жертв, в том числе самых близких им людей (напомним, что Александр I считался причастным к убийству своего отца, Павла I; узурпатором именовали Наполеона). Показательно, что образ царя-узурпатора положил в основу своей трагедии Пушкин. И вряд ли может быть случайностью то, что Кюхельбекер переводил как раз те произведения Шекспира, сходство с которыми исследователи обнаруживают в «Борисе Годунове»: «Ричард III», «Генрих IV», «Макбет». Разбирая хроники Шекспира в «Рассуждении», Кюхельбекер излагал *свою* точку зрения на связанные с их содержанием политические проблемы: на монархическую власть, на права и обязанности монарха, дворянства, народа. При этом он не стремился дать хроникам историческую оценку, связать их с историей Англии, с политикой Елизаветинской эпохи и т. п. Напротив, он указывал, что говорит о «поэме» Шекспира (так он называл цикл из восьми хроник) как «русский русским».[68]

«Завязку всей поэмы», первопричину изображенных в ней бедствий Кюхельбекер видит в свержении с престола и убийстве короля Ричарда II. Писатель отнюдь не идеализирует его; это «царственный юноша, легкомысленный, сластолюбивый, не озабоченный своими священными обязанностями». Но он — «монарх законный, сын знаменитого Черного принца, внук великого Эдуарда III-его», и, описав его смерть, Кюхельбекер восклицает: «... все его слабости забыты; мы только видим в нем помазанника господня, потомка славных предков, погубленного мятежом и предательством».[69]

Монархические взгляды Кюхельбекера не должны нас удивлять. Вообще дворянские революционеры-декабристы в большинстве своем были сторонниками конституционной монархии. Кроме того, следует иметь в виду перелом во взглядах Кюхельбекера после ареста и суда над ним. Разгром декабристского движения духовно сломил многих его участников. «Хрупкая дворянская революционность, — пишет М. В. Нечкина, — легко надламывалась перед лицом явной победы царизма, общего разгрома движения, полной гибели планов и массовых арестов участников».[70] Это относится и к Кюхельбекеру. Его былые тираноборческие настроения, получившие наиболее яркое выражение в трагедии «Аргивяне» (1822—1825), теперь в значительной мере потускнели. Он становится монархистом. Верноподданнические тирады, содержащиеся в его показа-

---

[68] Международные связи русской литературы, стр. 290.
[69] Там же, стр. 291—292.
[70] М. В. Нечкина. Движение декабристов, т. II. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 397.

ниях на следствии,[71] были, возможно, усилены обстоятельствами, но не продиктованы ими.

Изложив в «Рассуждении» завязку «поэмы», Кюхельбекер сосредоточивает свое внимание на трагической судьбе узурпатора Генриха IV и его потомства. Осмысление судьбы тирана, захватившего власть, как трагедии было уже в «Аргивянах». В такой трактовке сказалась внутренняя связь русских дворянских вольнолюбцев с самодержавной системой, против которой они героически ополчались. Выступая против царской власти, декабристы в то же время признавали ее авторитет.[72] Поэтому Кюхельбекеру, для того чтобы осудить Генриха IV и его потомков, надо было подчеркнуть его «беззаконность», обличить его преступление против законного наследника престола. Для Кюхельбекера преступен Генрих IV — убийца Ричарда II, но также преступны и сыновья Иорка — Эдуард, Ричард и Кларенс, поднявшие руку на потомков Генриха IV — Генриха VI и его сына Эдуарда, потому что хотя над последними и тяготеет преступление их предка, но по отношению к своим убийцам они «законные» престолонаследники. (Точно так же Самозванец в «Борисе Годунове» осуждается народом именно в тот момент, когда его приспешники учиняют расправу над детьми узурпатора Бориса: «Отец был злодей, а детки невинны».)

Признание Кюхельбекером необходимости монархии как таковой отнюдь не означало идеализации монархов, для обличения которых шекспировские хроники давали богатый материал. Пользуясь тем, что речь идет об английских королях, Кюхельбекер в самых резких выражениях пишет о коронованных злодеях.

Генрих IV — «тот же скрытный, тонкий лицемер, каким был, когда звался только Болингброком, но растерзанный угрызениями, размученный беспрестанными подозрениями, лишенный от упадка сил душевных и телесных той величавости, которая подчас заставляла забывать его злодеяния». Королева Маргарита — «жестокая, порочная» женщина, «которая забыла стыд и пол свой», «злоба такой женщины — ад». Эдуард IV «добродушен, но слаб, сластолюбив, обессилен распутством, суеверен, опрометчив», «по легкомыслию» он способен «принять участие в величайших преступлениях». И, наконец, Ричард III — «злодей ненавистный», «кровожадный душегубец», «человек мерзостный, достойный проклятия».[73]

Исключение в этом ряду злодеев и преступников составляют лишь два короля. Это, во-первых, Генрих V — «храбрейший воин, любезнейший государь, полководец опытный, муж великий, исполненный глубокого чувства, отважный, веселый, но не без примеси задумчивости, столь свойственной мудрому, особенно на престоле, особенно перед мгнове-

---

[71] См.: Восстание декабристов. Материалы, т. II. М.—Л., 1926, стр. 157.

[72] См.: Д. Бернштейн. «Борис Годунов» Пушкина и русская историческая драматургия в эпоху декабризма. В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 226.

[73] Международные связи русской литературы, стр. 293, 298, 299, 301, 306, 309.

ниями, которые решают судьбу царей и царств».[74] Такая характеристика соответствует образу, созданному Шекспиром, для которого Генрих V был идеалом государя. Но Кюхельбекер, вопреки Шекспиру, идеализирует и Генриха VI. Шекспир, показывая доброту, смирение и благочестие Генриха VI, тем не менее осуждает его за слабохарактерность, безволие, из-за которых Англия утратила свои владения во Франции и была ввергнута в братоубийственную междоусобную распрю алой и белой розы. Для Кюхельбекера же Генрих VI прежде всего «праведник», «монарх, испытанный несчастиями, благочестивый, добродетельный», «кому за кротость, благочестие, младенческую невинность посреди всеобщего беззакония господь определил иной венец, а не венец земного владычества».[75]

Осуждение Шекспиром короля, который тяготится своим положением, объясняется тем, что в Елизаветинскую эпоху исторически прогрессивным процессом было укрепление абсолютной монархии. Но Кюхельбекеру, жившему в эпоху всеевропейского распада феодальной системы, краха абсолютных монархий, трагедия непосильной тяжести монаршего венца представлялась закономерной, объективно оправданной. Это была модернизация в оценке истории прошлого. Такую же модернизацию допустил и Пушкин, когда вложил в уста Бориса слова: «О, тяжела ты, шапка Мономаха!».

Для Кюхельбекера Генрих VI оправдан еще и потому, что он мученик, обреченный страданиями искупить преступления своих предков; во всей шекспировской «поэме», по его мнению, развивалась идея небесного возмездия. Поэтому он уподоблял ее эсхиловской трагедии рока «Орестея». «И у Эсхилла и у Шекспира, — писал Кюхельбекер, — преступления отмщаются преступлениями же, и у Эсхилла и у Шекспира очищенные напоследок примиряются с разгневанным небом: но у того одно лице, один мститель; у другого целое царственное племя, целый народ преступников, жертв и мстителей».[76]

Такое осмысление шекспировских хроник было связано с историческими воззрениями Кюхельбекера. С юных лет в нем жила вера в духовный прогресс, нравственное усовершенствование человеческого рода. Идее прогресса были посвящены его «Европейские письма, или Путешествие жителя Американских Северных Штатов XXV столетия» (1820), о том же говорил он в начале своей парижской лекции о русской литературе и русском языке (1821). «...В жизни нашего племени, — писал он, — не было ничего потеряно... Самые заблуждения, самые пороки и злодеяния не были бесполезны, ибо они служили к открытию истины... Конечно, пройдут, может быть, еще тысячелетия, пока не достигнет человечество сей высшей степени *человечности:* но оно достигнет ее, или вся история не что иное, как глупая и вместе ужасная своим бессмыслием

---

[74] Там же, стр. 294.
[75] Там же, стр. 300—301.
[76] Там же, стр. 290.

сказка!».[77] Эту оптимистическую мысль он почти буквально повторяет в дневнике 1834 г., однако теперь придает ей более определенную, чем раньше, религиозную окраску; движущей силой человеческого развития он называет провидение.[78] В религиозном осмыслении исторического прогресса Кюхельбекер был не одинок среди декабристов. Необъяснимость в глазах многих декабристов подлинных причин тех грандиозных исторических потрясений, свидетелями которых они были, заставляла их признать таинственный и непостижимый промысел, провидение, движущей силой истории.

Признание прогрессивного развития человечества, с одной стороны, а с другой — подчинения исторического процесса воле провидения логически приводило Кюхельбекера к признанию бедствий и злодеяний как необходимых. Их необходимость заключалась либо в содержащемся в них назидании, «открытии истины», либо в возмездии, т. е. восстановлении нарушенной справедливости. Так Кюхельбекер пришел к своему осмыслению «поэмы» Шекспира, и он настойчиво (иногда даже искусственно) проводит тему возмездия через свое изложение хроник. Переходя от «Ричарда II» к «Генриху IV», он пишет: «Пророчество несчастного короля сбылось... Евменида уже проснулась: она приближается воздать должное и обрызганному кровию колену Ленкестерскому, и крамольному дому Перси, и всему, всему преступному народу, изменившему помазаннику».[79]

Опуская другие подобные суждения, приведем лишь толкование трилогии «Генрих VI»: «Грехи Гарри Герфорда взысканы в третьем и четвертом колене; преступления ужасные наказаны новыми, еще более ужасными; истреблено все племя Иоанна Гонта... за кровь, пролитую в Помфрете, пролилась кровь — столь же благородная, вдобавок чистая, беспорочная, — юноши-героя, предательски зарезанного при Токсбери, святая кровь его отца, монарха благочестивого и милосердого, растерзанного в Туэре чудовищем, которое также носит имя Ричарда, как будто чтоб напомнить, за чью гибель бог-каратель развязал ему руки, и в шести страшных побоищах кровь многих тысяч англичан англичанами: вот роковая катастрофа, к которой читатель приготовлен в четырех предшествующих драмах, которой ожидает и боится!».[80]

Весьма показательным является понимание роли народа в хрониках Шекспира. Как дворянский революционер, Кюхельбекер испытывал страх перед народными движениями, не верил в возможность народа собственными силами завоевать свободу. Эти его взгляды получили выражение еще в «Аргивянах», где народная масса показана пассивной, несамостоятельной, зависящей от того, кто управляет ее мнением в данный момент. Решающей силой является не народ, а героические одиночки — тираноборцы. Такое же отношение к народу обнаруживается и в «Рас-

[77] «Соревнователь просвещения и благотворения», 1820, ч. IX, № 3, стр. 283—285.
[78] См.: «Русская старина», 1884, т. XLI, № 2, стр. 339—340.
[79] Международные связи русской литературы, стр. 292.
[80] Там же, стр. 295—296.

суждении». Кюхельбекер признает роль народа в государственных переворотах. Ричард II падает не только из-за коварства Болингброка, поддержанного Нортумберлендом, но и из-за «неслыханной всеобщей измены всех своих подданных».[81] Иорк, прежде чем объявить о своих притязаниях, считает необходимым «испытать расположение народа».[82] Но народ не является силой, на которую можно полагаться. Кюхельбекер пишет о «легкомыслии простого народа», о том, что «народ оказался готовым следовать за любым крамольником» и в то же время без особого труда поддается уговорам. Характерны выражения, в которых Кюхельбекер пишет о восстании Джона Кеда, изображенном во второй части «Генриха VI»: «Кед возмущает графство Кент; подобно нашему Пугачеву неистовствует противу дворянства и всех людей порядочных и вторгается в столицу; но счастие изменяет ему: чернь, усовещенная Бокингемом и стариком Клиффордом, готовится выдать его; он спасается бегством и умирает от руки Александра Ейдена, кентского помещика».[83]

Кюхельбекер считал, что народ, поддержавший узурпатора, обрекает себя на небесную кару. «Праведник» Генрих VI противопоставляется не только «двору развратному», но и «народу, созревшему для кар как за грехи предков, так и собственные».[84] Представление о народе как силе в основном страдательной отражало общие позиции дворянских революционеров-декабристов.

Внимательно изучал Кюхельбекер художественные особенности драматургии Шекспира; о них он писал и в своих статьях, и в дневнике. В предисловии к «Макбету» (1828) он утверждал, что Шекспир — «первый, величайший (может быть) поэт романтический»;[85] в «Рассуждении» он стремится охарактеризовать драматурга «в отношениях общих, чисто человеческих»,[86] отрешившись от предрассудков и французского классицизма, и немецкого романтизма.

Выше уже указывалось, что Кюхельбекер рассматривал восемь хроник Шекспира как «одно целое», как единую «великую историческую поэму», «которой начало — свержение с престола Ричарда II-ого, а конец — примирение двух роз, алой и белой, в лице Генри Ричмонда и Елисаветы Иорк».[87] Мнение о единстве хроник было заимствовано им у Августа-Вильгельма Шлегеля.[88] Впрочем, оно было широко распространено и

---

[81] Там же, стр. 291.

[82] Там же, стр. 297.

[83] Там же, стр. 297—298. Об отрицательном отношении большинства декабристов к Пугачеву см.: С. С. Волк. Исторические взгляды декабристов. Изд. АН СССР. М.—Л., 1958, стр. 373, 376.

[84] Международные связи русской литературы, стр. 296.

[85] «Литературная газета», 1830, т. I, 31 января, № 7, стр. 52.

[86] Международные связи русской литературы, стр. 290.

[87] Там же.

[88] См.: A. W. Schlegel. Über dramatische Kunst und Litteratur, Tl. II, Abt. 2 Heidelberg, 1811, S. 181. Кюхельбекер, однако, не соглашался со Шлегелем, включавшим в «историческую поэму» Шекспира также и «Короля Джона» и «Генриха VIII» (см.: Международные связи русской литературы, стр. 304—305). Но во время напи-

высказывалось уже в русской печати.[89] В этой «поэме» Кюхельбекер отмечал «единство, разнообразие и стройность».

Хотя исторические драмы образуют «одно огромное, прекрасное тело», каждой из них «дан свой отдельный смысл; своя самобытная жизнь... Сверх того каждой присвоен характер, отличный от характера прочих». Кюхельбекер подчеркивает поэтическое богатство Шекспира и гармоническое сочетание у него самых разнообразных элементов: «В гармонии, — пишет он, — Шекспир не менее чудесен: у него нет ничего забытого, нет ничего излишнего; все члены его поэмы в прекрасной между собой соразмерности; все стихии, какими только драматург вправе пользоваться, — ужас, жалость, юмор, смех, сатира, живопись, вымысл, чудесное, история, истина — все употреблены в дело, и кстати, у места, в пору; ни одна другой не противоречит, каждая умножает силу и действие каждой и всех; все они и цель и средство к достижению высшей цели, и цели высочайшей: совершенно удовлетворительного окончания всей поэмы».[90]

Преклонение Кюхельбекера перед искусством Шекспира не исключало, однако, критического отношения к нему. В отличие от немецких романтиков, в частности А.-В. Шлегеля, отрицавшего какие-либо недостатки у Шекспира, Кюхельбекер писал, например, в дневнике, что «Генрих VIII» из всех произведений Шекспира «самое скучное», что Шекспир в нем «дремлет» «и читателя почти погружает в дремоту», потому что в пьесе «нет *единства интереса*, без которого в драме не так легко обойтись, как без единства действия, места и времени».[91] Даже в «Ричарде III» Кюхельбекер признавал наличие наряду с «удивительными красотами» «натяжек, холода, даже скуки».[92]

Основным достоинством шекспировских характеров Кюхельбекер считал их жизненность. Он писал: «Вообще никто другой не пишет так людей живых, истинных, как Шекспир: это не марионеты, — нет, они дышат, страждут и действуют перед нами, как в мире, как в природе, всегда разнообразно и вместе всегда по непреложным законам, данным роду человеческому: гениальный создатель их никогда и нигде <не> изменяет главной идее своей об их склонностях и способностях, добродетелях и пороках — страстях, которые обладают ими».[93] Демонстрируя разнообра-

---

сания «Рассуждения» он судил о «Короле Джоне» лишь понаслышке (в имевшемся у него собрании произведений Шекспира отсутствовал том, в котором находилась эта пьеса). Прочел «Короля Джона» он только в 1841 г. и тогда признал, что пьеса находится «не в исторической, но в нравственной связи» с другими хрониками, составляя «их поэтический пролог» (Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 280).

[89] См.: Ив. Кронеберг, Об исторических трагедиях Шекспира и Гетевом Фаусте. «Московский телеграф», 1830, ч. XXXI, № 4, стр. 488; <Ф. Шаль.> Об исторических драмах Шекспира. «Атеней», 1830, ч. IV, ноябрь и декабрь, стр. 132.

[90] Международные связи русской литературы, стр. 290—291.

[91] «Русская старина», 1883, т. XXXIX, № 7, стр. 109 (записи от 25 и 26 июня 1833 г.).

[92] Там же, 1875, т. XIII, № 8, стр. 522 (запись от 8 июля 1832 г.).

[93] Международные связи русской литературы, стр. 298.

зие, сложность и многосторонность шекспировских характеров, их жизненность в отличие от классических «лабрюеровских антитез, остроумных, но мертвых»,[94] Кюхельбекер высказывал суждения, весьма близкие к мыслям Пушкина в известной заметке «Лица, созданные Шекспиром. . .».[95]

Показательна своей многогранностью характеристика Ричарда III. Шекспир, пишет Кюхельбекер, «посреди самых ужасных дел Ричарда в течение всей трагедии везде напоминает нам, что и этот злодей ненавистный, этот кровожадный душегубец, хотя человек мерзостный, достойный проклятия, а все человек ... сарказмы ... изобличают муки его души, обуреваемой, растерзанной страстями... Прибавим опрометчивость, забывчивость, даже припадки умственного затмения в некоторых местах четвертого действия — плод не одних опасений, подозрений, свирепого нрава, а и угрызений совести; потом уныние, скупое на слова, глухое, тяжелое, не покидающее его ни на миг в 5 действии до самой развязки, где оно уступает последней грозной вспышке бешеной храбрости; наконец, совершенное, хотя и непродолжительное, безумие после зловещего сна, когда ему являются тени всех им зарезанных, безумие, которого следы, впрочем, еще заметны в последней его речи своим ратникам: все это его сближает с нами, с прочими слабыми смертными. Только он человек необыкновенный: адские терзания души его, правда, расстроили его ум, однако последний плод этого мощного ума — тот мастерский план сражения, которому удивляется опытный полководец Норфольк». Шекспир придал Ричарду «способности неежедневные: остроту, проницательность, глубокомыслие и, сверх всего, самую блистательную храбрость — качества, достойные уважения всегда и во всяком случае. Удивительно искусство, с каким Шекспир обработал характер своего Ричарда».[96]

Разнообразие шекспировских характеров Кюхельбекер показывает на 3-й части «Генриха VI»; «... все лица, — пишет он, — действуют, движимые двумя только страстями — жаждою мщения и властолюбием. Главных пружин только две, но сколь они различны: в изнеженном, непостоянном Эдуарде и в свирепом Клиффорде; в слабом, вероломном Кларенсе и в грозной Маргарите, которая только ими и дышит да еще единственным третьим чувством — любовью материнскою; наконец, в гордом, неукротимом Уэруике и в бесчеловечном, холодном, коварном постоянном Эдуарде и в свирепом Клиффорде; в слабом, вероломном злодее Ричарде».[97] Отмечает Кюхельбекер и художественное значение взаимосвязей, взаимодействия различных образов в пределах одной пьесы.

---

[94] Там же, стр. 311.

[95] Ср. характеристику Фальстафа, даваемую Кюхельбекером: «... Фальстаф, старый негодяй, трус, пьяница, хвастун, лжец бесстыдный, смешной и наружностию, и беспутством, и тщеславием, однако он наделен неистощимым запасом остроты и природного ума, хотя и не слишком дальновидного» (Международные связи русской литературы, стр. 293) — и Пушкиным (см. «Лица, созданные Шекспиром. . .»).

[96] Международные связи русской литературы, стр. 306—307.

[97] Там же, стр. 304.

Рассуждая о шекспировских характерах, Кюхельбекер, однако, не был в должной мере историчным: он подходил к ним с требованиями литературы XIX в. и подчас либо допускал модернизацию в истолковании тех или иных явлений, либо считал недостатками Шекспира то, что в действительности отражало состояние английской драматургии Елизаветинского периода. Так, например, Кюхельбекер преувеличил в духе немецкого романтизма раздвоенность личности Ричарда III, ссылаясь при этом на первый его монолог, открывающий трагедию.[98] Между тем этот монолог представляет собой несколько модифицированный пережиток средневековой драматургии, в которой действующие лица при первом появлении сами себя характеризовали, причем отрицательные персонажи прямо обличали свои пороки. Требованиями драматургии XIX в., без учета условности шекспировского театра, думается, продиктованы и другие критические замечания Кюхельбекера, в частности по поводу «неестественности» сцен обольщения Анны и Елизаветы (д. I, сц. 2 и д. IV, сц. 4).[99]

Наконец, совершенной модернизацией является то объяснение, которое Кюхельбекер давал игре слов (concetti) у Шекспира. Он никак не учитывал особенностей литературного стиля эпохи, английского петраркизма, эвфуизма, наложивших отпечаток на речь шекспировских персонажей, и пытался обосновать надуманной психологической аргументацией сложную метафоричность шекспировского языка. «Душа, — пишет он, — не тело: она не состоит из отдельных членов, из которых один действует без участия других; ум, остроумие, глубокомыслие, воображение, сердце — только видоизменения, а не части духовного человека... Тронешь сердце и тут же приведешь в движение и ум и фантазию, короче, всю душу... Вслушаемся в речь человека, увлеченного гневом, огорчением, любовью: он вдруг умнеет; сравнения, гиперболы, *кончетти* у него сыплются, откуда что берется; уста не успевают их выговорить, в нем вдруг открылся неисчерпаемый источник мыслей; он остер, едок, оратор, поэт; доводы, притчи, примеры, уподобления толпятся в его голове... Такова природа человеческая, и ее наставлениям Шекспир следовал, когда заставлял своих *людей* в самых патетических положениях играть словами».[100]

Ценя в Шекспире «высокую трагическую занимательность», Кюхельбекер еще бо́льшим достоинством английского драматурга считал юмор, под которым понимал «соединение веселости и важности, смеха и скорби». «Шекспир, без сомнения, первый юморист, с которым ни один другой сравниться не может. Кроме „Taming of the Shrew“, у него нет комедии, писаной для одного смеха; в каждой из прочих есть места патетические; а в „Much ado about nothing“ решительно не знаешь, в чем поэт более

---

[98] Там же, стр. 306.
[99] Там же, стр. 311.
[100] Там же, стр. 312—313.

достоин удивления — в смешных ли сценах или в тех, которые прямо хватают за сердце», — записывал он в дневнике 18 апреля 1833 г.[101]

Интересны замечания Кюхельбекера относительно стиля шекспировских драм. Он считал, что высшего совершенства стиля, красоты формы Шекспир достиг в «Венецианском купце». «„The Merchant of Venice“, — отмечал он в дневнике 5 февраля 1833 г., — без всякого сомнения, одно из лучших творений Шекспира. Последние два действия превосходны; пятое люблю я еще более четвертого... Музыкальное начало последнего (в Шиллеровом значении этого слова) необыкновенно удачно противопоставлено пластике четвертого действия:[102] в одном — день, движение, блеск, страсти, ужас, жалость, все живо, все резко; в другом — ночь, полусвет, тишина, фантазия, нега, роскошь, все чуть оттенено, неопределенно, сладостно».[103] Подобную «музыкальность» Кюхельбекер находил и в сцене явления призраков из «Ричарда III».[104]

Пристальное внимание к шекспировскому стилю было связано также с переводческими интересами Кюхельбекера, с задачей, которую он поставил перед собой, — воссоздать произведения Шекспира средствами русского языка.

Переводческую манеру Кюхельбекера отличало осознанное стремление воспроизводить оригинал с предельной точностью. Та же тенденция отличала и переводы из Шекспира М. П. Вронченко, который работал одновременно с Кюхельбекером и независимо от него (ниже, при разборе переводов Вронченко, будет показано историческое значение этих новых для русской переводческой культуры принципов).

Самая ранняя известная декларация принципов перевода Шекспира содержится в письме Кюхельбекера к Ю. К. Глинке от 22 сентября 1828 г., в котором он писал: «Ричард II переведен мною, сколько я мог, ближе к подлиннику: стих в стих. Кроме того, все особенности, метафоры, иногда довольно странные сравнения Шекспира я старался выразить или, по крайней мере, заменить равносильными: более свободы я себе позволял там, где этих оттенков моего автора нет. Тут держался я только смысла. — Где у него стихи рифмованные, и у меня такие же».[105]

Уже здесь ясно выражено стремление к точной передаче формы в переводе. По-видимому, когда Кюхельбекер писал цитированное письмо, он еще не был знаком с переводом «Гамлета», выполненным Вронченко. Когда же книга до него дошла, он обнаружил близость переводческих принципов Вронченко и своих. Поэтому в предисловии к переводу «Мак-

---

[101] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 101.

[102] Кюхельбекер имеет в виду разделение поэзии в сочинении Шиллера «Наивная и сентиментальная поэзия» на «пластическую» и «музыкальную»: первая, подобно изобразительным искусствам, воспроизводит некий предмет; вторая, как музыка, вызывает определенное состояние духа (см.: И.-Х.-Ф. Шиллер, Собрание сочинений, т. VI, М.—Л., 1950, стр. 452).

[103] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 89—90. См. также письмо к Ю. К. Глинке от 27 августа 1834 г. («Литературное наследство», т. 59, стр. 440).

[104] См.: Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 54 (запись от 27 мая 1832 г.).

[105] Декабристы и их время, стр. 34.

бета» он указывал: «Они (правила перевода, — *Ю. Л.*) почти те же, которые г. Вронченко излагает в предисловии к своему Гамлету».[106] И далее писал: «...надеемся, что в нашем переводе мало найдется мест, которые бы *не произвели в читателе ощущения, предположенного самим поэтом*: а сие-то, по нашему мнению, главная цель, к которой мы должны были устремить все свои усилия... Все то, что представляло нам отличительные черты особенного, *личного*, так сказать, слога нашего поэта, как то: его любимые обороты, иносказания, картины, — мы старались передать по возможности близко; а игру слов такою же или равносильною игрою. Сверх того обращали внимание на то, чтобы каждому стиху английскому у нас соответствовал стих русский... Самые перерывы стихов и рифмические вольности Шекспира мы часто выражали, если не теми же, по крайней мере подобными. Стихам рифмованным у нас соответствуют рифмованные же. Формою мы жертвовали только тогда, когда того требовал или смысл, или гений русского языка. — Вот правила, которые мы соблюдали свято».[107]

На принципах перевода Кюхельбекер останавливался и в «Рассуждении о восьми исторических драмах Шекспира». Отмечая как отличительные особенности шекспировского слога, с одной стороны, игру слов (concetti), а с другой — «намеки и ссылки... на события истории, на обычаи и предания народные», он указывал: «Переводчик эти два характеристические признака Шекспирова слога непременно должен сохранить, или же перевод его будет неверным и бесцветным».[108]

Для достижения верности и точности перевода Кюхельбекер считал необходимым глубокое, в подлинном смысле научное изучение подлинника. Разумеется, в тюремных условиях он мог осуществить это требование лишь в небольшой мере. 16 мая 1832 г. он с досадой записывает в дневник: «Прочел последние 3 действия Лира и уверился, что при совершенном недостатке пособий, как то: немецкого перевода, комментарий на Шекспира, подробного английского словаря и беседы с знатоком обоих языков, умным приятелем, — мне невозможно *ныне* хорошо перевесть эту трагедию: она из самых трудных для перевода».[109]

Стремление Кюхельбекера к точности дало свои результаты.[110] Многие места в его переводах являются чуть ли не подстрочником, сохраняющим в то же время поэтичность. Например, в «Ричарде III»:

Take up the sword again, or take up me.
(I, 2, 184)

Меч подними иль подними меня.

---

[106] Правила перевода Вронченко см. ниже, стр. 252.

[107] ГБЛ, ф. 218, карт. 362, ед. хр. 1, л. <2 об.>.

[108] Международные связи русской литературы, стр. 313.

[109] «Русская старина», 1875, т. XIII, № 8, стр. 510—511; исправлено по автографу: ИРЛИ, Р. I, оп. 12, № 336, л. 6.

[110] Ниже при анализе используются в основном переводы «Макбета» и «Ричарда III», как наиболее законченные.

В «Макбете»:

The night has been unruly: where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings heard i' the air; strange screams of death.
(II, 3, 60—62)

Ночь шумная была. Где спали мы,
Там трубы сорвало; и, говорят,
Стон полнил воздух, дикий, смертный вопль...

Эти два примера взяты наудачу: подобных можно найти множество. Необычная образность Шекспира не смущает Кюхельбекера, он стремится как можно точнее передать тропы английского драматурга. «Rudely stamp'd», — говорит о себе Ричард III (I, 1, 16) — и Кюхельбекер переводит: «сурово выбитый»; «hell-govern'd arm» (I, 2, 67) — «адом правимой рукой» и т. п.

Сложные образы переданы в знаменитом монологе Макбета после убийства Дункана (II, 2):

Сдавалось, слышу голос: «полно спать!
Макбет зарезал сон, невинный сон,
Сон, разрешающий узлы заботы,
Грань ежедневного житья, купель
Трудов лихих, больных сердец цельбу,
Второй великий оборот Природы
Кормильца главного в пиру житейском!»

В лучших местах своего перевода Кюхельбекер удачно воссоздает естественность и эмоциональность поэтической речи персонажей. Ограничимся двумя примерами из «Ричарда III». Вот рассказ Клеренса о своем сне (I, 4):

Со мной был брат мой Глостер. — Он и вызвал
Меня наверх по палубе пройтись.
Туда, где Англия, смотрели мы, —
Друг другу много бед напоминая,
Постигших нас в войнах, какие Иорк
Вел с Ленкестром, шагали вместе мы
По шаткому помосту... вдруг мню, будто
Брат Ричард спотыкнулся, — я к нему, —
Но, падая, он в волны сшиб меня
В раскат пучины... Господи, мой Боже!
Как тяжело мне было утопать!
и т. д.

А вот Маргарита клянет Елизавету (I, 3):

Ты то,
Чем я была; переживи величье:
Страдай, как я, и долго плачь по детях!
Одетую в твои права другую
Пусть видишь ты, как вижу я тебя!

Умри для счастья долго прежде смерти,
А жизнь скончай по многих днях тоски,
Уж не жена, ни мать, ни королева!

Однако далеко не всегда удавалось Кюхельбекеру столь успешно справиться со стоявшими перед ним трудностями. Эквилинеарность требовала многих жертв. За счет сокращений обеднялся язык. Во многих случаях сокращения, изъятия служебных слов, местоимений делают перевод непонятным или искажающим смысл подлинника. Нередко понять смысл перевода можно только после сравнения его с оригиналом, как например в этом отрывке из монолога Ричарда:

Дай бог, чтоб мене верен, мене славен
По жажде крови, не по крови ближе,
Не стоил большего, чем бедный Кларенс,
Никто из тех, которых не винят! [111]

Подобные невразумительные выражения встречаются довольно часто.

Иногда Кюхельбекер, стремясь к краткости, изобретает несуществующие сокращенные формы слов: «сбью» (вместо «собью»), «радишь» (вместо «радеешь»), «зазубры» (вместо «зазубрины») и т. п.

Со временем Кюхельбекеру самому стала ясна неудовлетворительность такого метода перевода. В 1834 г. он критикует в дневнике переводы Вронченко, которые прежде почитал образцовыми. Сравнивая переводы А. А. Шишкова и Вронченко, он пишет о последних: «Они, правда, почти надстрочные; но вернее ли? Где у Вронченки гармония стихов Мильтона? сила и свобода Шекспировы? все у него связано, все приневолено, везде *виден* труд, везде русский язык изнасильствован. Букву, тело своего подлинника, конечно, передает Вронченко; за то Шишкову доступнее душа, поэтический смысл переводимых им авторов».[112]

Вторая редакция «Макбета» показывает, как Кюхельбекер стремился избавиться от этих недостатков. Так, например, рассказ Макбета о слугах, лежавших перед покоем Дункана (II, 2):

«Помилуй бог!» — один; другой: «Аминь!»,
Как будто видят, что стою пред ними,
Их страха послух с дланьми палача.
Им в отповедь «Аминь!» сказать не мог я,

---

[111] Ср. в оригинале:

God grant that some, less noble and less loyal,
Nearer in bloody thoughts, and not in blood,
Deserve not worse than wretched Clarence did,
And yet go current from suspicion.

(II, 1, 92—95)

[112] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 180 (запись от 17 апреля 1834 г.).

приобретает во второй редакции отсутствовавшее первоначально естественное течение и свободу:

«Помилуй Господи!» — один вскричал,
Другой: «Аминь!» — вот будто видят, как я
С руками палача подстерегаю
Их ужас! Я не мог сказать «Аминь»,
Когда сказали: «Господи, помилуй!».

Передавая стихи стихами, а прозу прозой, Кюхельбекер стремился к точному воспроизведению стихотворных размеров. Однако иногда он допускал отступления. Примером может служить сцена явления призраков в «Ричарде III», о которой он писал в дневнике 12 сентября 1832 г.: «Сперва пытался я перевесть ее пятистопными стихами, как в подлиннике, но русский пятистопный стих слишком короток; потом попались мне дактили — но я их бросил, потому что ими совершенно изменяется колорит подлинника; наконец остановился на шестистопных ямбах, разумеется, без рифм».[113]

Выше уже указывалось, что большое внимание уделял Кюхельбекер игре слов у Шекспира, на передачу которой тратил немало сил. Он жаловался в дневнике: «Верх же трудностей — Шекспировы „concetti": выпустить их нельзя, без них Шекспир — не Шекспир, а между тем тут иногда бьешься над одним словом час, два и более».[114]

В «Рассуждении» Кюхельбекер писал о методе передачи игры слов в переводе: «...перенесть игру слов из одного языка в другой возможно не иначе, как заменяя кончетти подлинника таким, к которому всего более способен звук, употребленный переводчиком для выражения *главного* понятия автора, стало быть, не буквально, а только приблизительно».[115] Несовершенные попытки передачи игры слов мы находим уже в самом первом переводе — «Ричарде II».

Со сложной игрой слов переводчик столкнулся в «Макбете», где, в частности, имеется во II действии знаменитый монолог привратника, с передачей каламбуров которого Кюхельбекер справился лишь отчасти. Так, например, он нашел соответствие для игры со словом equivocator: «... *equivocator*... who committed treason enough for God's sake, yet could not *equivocate* to heaven» (II, 3, 10—13)[116] — «*Стряпчий*... проказ бога ради *понастряпал* немало, только дорожки в рай не мог же себе *состряпать*!». Но дальше переводчик не сумел передать игру с двумя значениями слова goose — «гусь», «портновский утюг», и его фраза «Войди, портной,

---

[113] ИРЛИ, Р. I, оп. 12, № 336, л. 45 об.

[114] «Русская старина», 1875, т. XIII, № 8, стр. 522 (запись от 7 июля 1832 г.)

[115] Международные связи русской литературы, стр. 313.

[116] Значение этой игры Кюхельбекер сам пояснил в примечаниях к «Макбету»: «equivocator. — Привратник слово: advocate исказил по привычке простолюдимов и потом играет случайным значением небывалого: equivocator. — Бенда перевел: Zweizüngler, двуязычный. Русский переводчик предпочел воспользоваться двояким значением слова: стряпчий».

небось зажаришь своего гуся» лишена какого-либо смысла, хотя формально передает точно английский текст.

Ко времени работы над «Ричардом III» Кюхельбекер накопил уже определенный опыт в передаче шекспировской игры слов; в его переводах она становится тоньше, естественнее входит в речевую ткань. Например, в словах Анны:

More direful hap betide that hated *wretch*,
That makes us *wretched* by the death of thee.

(I, 2, 17—18)

Зло...
Постигни *изверга: изверг* же он,
Тебя сгубив, на нас, на горьких гибель!

Первоначально Кюхельбекер придавал своим переводам за счет лексики налет архаичности. Такая тенденция не может быть неожиданной, если учесть его литературные позиции, о которых он не без гордости заявлял: «...а я вот уже 12 лет служу в дружине славян под знаменами Шишкова, Катенина, Грибоедова, Шихматова».[117] Но в дальнейшем эволюция поэтической манеры, упрощение и облегчение поэтического языка, обнаруживаемые в позднем творчестве Кюхельбекера, отразились и на переводах. Это можно наблюдать уже в правке «Ричарда II», время которой, к сожалению, не может быть точно установлено.

Первоначальный вариант монолога Болингброка:

Я был изгнанник, Герфордом я звался:
Но Ленкестер во мне *днесь* возвращен;
Тебя, *владычный* дядя, я молю:
Бесстрастно жалобам моим *внемли*!
Ты мне отец; живого старца Гонта,
Мне *мнится*, *зрю* в тебе.

(II, 3, 112—117)

Выправленный вариант:

Я был изгнанным Герфордом. Но *ныне*
Пришел и Ленкестром зовусь. Тебя
Молю, мой *благородный* дядя, взором
Бесстрастным *рассмотри*, как я обижен.
Ты мне отец; так, вживе старца Гонта
В тебе, *сдается*, *вижу*.

Вполне последовательно осуществлены модернизация и упрощение языка во второй редакции «Макбета». Вот несколько примеров из первого действия:

---

[117] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 88 (запись от 17 января 1833 г.). О стилистических тенденциях Кюхельбекера подробнее см.: Ю. Н. Тынянов. 1) Архаисты и Пушкин. В его кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 87—227; 2) Пушкин и Кюхельбекер. «Литературное наследство», т. 16—18, М., 1934, стр. 321—378.

I редакция	II редакция
но всё вотще	не помогло
и се	и вот
вещают	скажут
влас мой восстает	волос мой встает
рассудил я за благо	я счел полезным
вран	ворон
сего заутра	этого-то завтра
ознаменуем (кровью)	обмажем

I редакция. Мы подлинно ль, о чем вещали, зрели?
Или вкусили корня злого мы?

II редакция. То было ли, о чем мы говорили?
Не вредного ли корня мы наелись?

В работе над переводом Кюхельбекер сознательно избегал русизмов. Он указывал в «Рассуждении», что отступал от выражений оригинала, когда была угроза, что при точном переводе «примешались бы понятия исключительно русские, которые бы составили странный анатопазм в английской драме. Приведем здесь только два: *dread lord* и *lovely lord* — это точно значит *грозный государь* и *ласковый государь*; да при таком переводе русский скорее вспомнит о *Грозном* царе Иване Васильевиче и о *Ласковом* князе Владимире, нежели о слабом Эдуарде и страшном Ричарде».[118] Однако неразработанность переводной лексики во времена Кюхельбекера приводила к тому, что в его переводах обнаруживаются специфически русские обороты, понятия русского социального быта, просторечные выражения с их определенным национальным колоритом. Так, в «Ричарде III» мы обнаруживаем: «барин», «холоп», «тятя», «батюшка», «светлейшая особа князя», «надежда-государь», «бить челом», «кажись мне», «здоро́во», «смекнут, неравно»; в «Макбете»: «барыня», «постельничьи», «хорунжий» и др.

Изучение Шекспира, работа над переводами его произведений оставили след и на оригинальном творчестве Кюхельбекера. Хотя его романтическая мистерия «Ижорский» (1829—1833) по своему субъективному лирическому характеру подчеркнуто противопоставлялась им объективности произведений Шекспира,[119] однако здесь Кюхельбекер обращается к «шекспировскому романтическому баснословию», разрабатывать которое он призывал поэтов еще в «Шекспировых духах». Он пытается создать романтическую мифологию, используя как русские и иные европейские

---

[118] Международные связи русской литературы, стр. 313—314.

[119] В предисловии 1835 г. к «Ижорскому» Кюхельбекер писал, что его мистерия создана «не по образцам» Шекспира и его последователей Шиллера и Гете. И далее: «Мистерия *Ижорский*... составляет совершенно противоположный полюс Шекспировым комедиям... там по происшествиям догадываешься о чувствах лиц действующих, здесь чувства Ижорского поясняют происшествия и пророчат его действия» (Ижорский, мистерия. СПб., 1835, стр. V, IX—X).

народные поверья, так и шекспировские образы — Ариэля и Титанию.[120] Фантастический образ демона Кикиморы при первом его появлении имеет определенную близость к Пуку из «Сна в летнюю ночь».[121] Этот демон, играющий роль Мефистофеля при Фаусте-Ижорском, служит также, по выражению поэта, и «Шекспировым хором»,[122] выходящим в начале сцены и поясняющим действие.

К «романтическому баснословию» Кюхельбекер вновь обратился в драматической сказке «Иван, купецкий сын» (1832—1842), куда перекочевал из «Ижорского» Кикимора.[123] Здесь же, в сцене шабаша духов (д. II, явл. 1), имеющего отдаленное сходство с шабашом ведьм в «Макбете», участвует шекспировский Пук.

Связь «Ижорского» с шекспировской фантастикой была замечена современниками Кюхельбекера. Вскоре после опубликования первой сцены М. Ф. Орлов писал о ней П. А. Вяземскому 9 февраля 1827 г.: «Это покойный г-н Шекспир соблаговолил вдохновить поэта, кто бы он ни был, и если все остальное будет соответствовать этой сцене, это будет произведение, достойное быть поставленным рядом со „Сном в летнюю ночь“ и с „Бурей“».[124] Несомненно, бóльшую проницательность обнаружил И. В. Киреевский, указавший на связь «Ижорского» с *немецкой* интерпретацией Шекспира. В «Обозрении русской словесности за 1829 год»,

---

[120] Ижорский, стр. 96—97 (ч. II, д. I, явл. 5).

[121] Дух говорит о Кикиморе:

Поит он пьяницу вином,
Толкает под бок забияку,
С женою мужа вводит в драку;
Катясь, кружася кубарем,
Сшибает с ног девиц спесивых;
Рогами красит лоб ревнивых:
Его блаженство — шум и гром.

(Ижорский, стр. 5)

Ср. со словами феи о Пуке («A Midsummer Night's Dream», II, 1, 32—41).

[122] Ижорский, стр. 84. Кюхельбекер имел в виду хор из «Генриха V» (см. следующее примечание). К Шекспиру восходит и один сюжетный прием в «Ижорском» — переодевание Лидии в мужской костюм, чтобы неузнанной сопутствовать Ижорскому (ч. II, д. II, явл. 1). Такое переодевание совершают и другие героини драматических произведений Кюхельбекера: Андана («Иван, купецкий сын», д. I, явл. 4), Марина Мнишек («Прокофий Ляпунов», д. IV, сц. 4, 5). В «Ижорском» этот прием романтически нарочито обнажается: автор прямо указывает источник своего заимствования. Перед появлением переодетой Лидии друг Ижорского Веснов читает «Два веронца» и рассуждает о переодевании героини шекспировской комедии— Юлии (см.: Ижорский, стр. 100).

[123] Кикимора говорит в этой пьесе, что он

. . . целый хор в себе соединил,
Но не трагический, не хор Эсхила
Или Софокла, а такой, каким
В своем бессмертном Гарри Уйлли Шéкспир
Вас угостил: скачки поэта вам
Я пояснял. . .

(В. К. Кюхельбекер. Драматические произведения, т. II. Л., 1939, стр. 372)

[124] «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, М., 1956, стр. 40.

откликаясь на опубликование трех сцен мистерии,[125] он писал: «Мы причисляем это произведение к немецкой школе, несмотря на некоторое подражание Шекспиру, потому что Шекспир здесь более Шекспир Тиковский, огерманившийся, нежели Шекспир настоящий, Шекспир англичанин».[126]

Намек на мнимую связь «Ижорского» с Шекспиром содержится и в резко отрицательной рецензии молодого Белинского (1835),[127] а И. И. Пущин назвал впоследствии мистерию «так называемым шекспировским произведением».[128]

Явной неудачей Кюхельбекера была переделка «Укрощения строптивой» — «Нашла коса на камень». Такого взгляда придерживался и сам поэт, который писал в дневнике 21 июля 1833 г.: «Перечел свое подражание Шекспирову фарсу „The Taming of the Shrew"; первыми тремя действиями я так недоволен, что почти решился бросить это произведение. Четвертое действие, однако же, несколько лучше именно потому, что почти переведено из Шекспира».[129]

Замысел Кюхельбекера заключался в том, чтобы соединить шекспировскую комедию с русским фольклором. Место падуанского дворянина Баптисты занял Кирбит — хан Золотой Орды, имеющий двух красавиц дочерей: старшую, строптивую и злую Меликтрису, и младшую, кроткую, послушную Роксану. Над Кирбитом тяготеет проклятие Бабы-яги: ему грозят бедствия, если он раньше выдаст замуж младшую дочь. Являются женихи — греческий царевич Иван и югорский царевич Ватута. Последний — сын царя Гороха, которого держит в плену Илья Муромец, потребовавший дорогой выкуп: меч-кладенец, феникса и волшебный рог. Единственное средство добыть эти предметы — это жениться на злой жене: так сказал Ватуте Кощей бессмертный.

Ватута сватается к Меликтрисе, Иван — к Роксане. Дальше действие развивается довольно близко к «Укрощению строптивой». В последней сцене Ватута благодаря покорности своей жены выигрывает три заклада — те самые предметы, которые требуются для выкупа его отца.

В своем фарсе Кюхельбекер нарочито смешивает шекспировский сюжет, элементы русского фольклора и современность. Хан Кирбит грозится, что разыграет дочь в лотерею, посылает в аптеку за лекарством и рассуждает о том, что «ныне в моде просвещенье». Один из героев читает «Вертера», упоминает в разговоре Локка и Канта и т. д. Отразились в фарсе и черты русского крепостного быта. Ватута, например, рассуждает о деревне, которую ему подарил Кирбит:

> Бьюсь об заклад, там все запущено —
> Крестьяне пьяницы, мошенник, плут прикащик.[130]

---

[125] «Подснежник». СПб., 1829, стр. 90—113.

[126] И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений в двух томах, т. II, М., 1911, стр. 26.

[127] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1953, стр. 229.

[128] В письме к Е. А. Энгельгардту от 25 мая 1845 г. (И. И. Пущин. Записки о Пушкине и письма. М.—Л., 1927, стр. 160).

[129] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 118.

[130] Нашла коса на камень, стр. 59.

Опубликованный анонимно фарс «Нашла коса на камень» не произвел особого впечатления. Появилось две рецензии, в которых излагалось содержание пьесы и давалась ей весьма низкая оценка.[131] Любопытно, что ни один рецензент не заметил связи фарса с Шекспиром. Впрочем, «Укрощение строптивой» к тому времени еще не было переведено на русский язык.

В творческом сознании Кюхельбекера «последекабрьского» периода Шекспир был связан прежде всего с исторической драматургией. Недаром при изучении истории он нередко задумывался над возможностью обработать в духе Шекспира тот или иной эпизод. Так, он отмечал в дневнике, что «в ужасном царствовании» шведского короля Ингиальда Ильроде «можно бы найти стихии для сочинения трагедии вроде Шекспирова Макбета».[132]

Особенно часто подобные мысли возникали при чтении «Истории Государства Российского» Карамзина в 1833 г. Он размышлял, насколько пригодна для трагедии «ужасная» смерть Андрея Боголюбского,[133] как можно изобразить Петра I в хронике наподобие «Генриха VIII» Шекспира.[134] Прочитав о Димитрии Донском, он записывал в дневнике 10 октября 1833 г.: «...*вся* жизнь Донского, не исключая его ранней, а посему и поэтической смерти, могла бы, кажется, быть представлена в исторической картине вроде Шекспировых „Histories". Жаль, что Димитрию не был товарищем при Куликове Тверской; если бы это было, можно было бы написать ряд „Histories", начиная с убиения Михаила I Тверского до соперника Димитриева Михаила II».[135]

Первый опыт Кюхельбекера в написании драмы из русской истории относится, по-видимому, к концу 20-х годов. Это — не дошедшая до нас стихотворная драма «Падение дома Шуйских» с главным героем Михаилом Скопиным-Шуйским. В какой мере эта драма зависела от Шекспира, сказать трудно. Сам Кюхельбекер впоследствии отмечал, что одно из действующих лиц драмы — графиня Делагарди «немного чересчур сбивается на шиллеровские женские лица».[136]

Влияние шиллеровской поэтики ощутимо и в «Прокофии Ляпунове»,[137] тем не менее это — наиболее «шекспировское» произведение Кюхельбекера. К Шекспиру Кюхельбекер обращался, чтобы преодолеть драматургический схематизм, проявившийся в «Аргивянах», научиться воплощать в драме

---

[131] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. II, 12 августа, № 6, стр. 114—115; «Отечественные записки», 1839, т. V, № 8, отд. VII, стр. 22—24.

[132] ИРЛИ, Р. I, оп. 12, № 336, л. 3 (запись от 2 мая 1832 г.).

[133] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 93 (запись от 11 февраля 1833 г.).

[134] «Русская старина», 1883, т. XXXIX, № 7, стр. 109 (запись от 25 июня 1833 г.).

[135] Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 142.

[136] Письмо к Н. Г. Глинке от 29 июня 1839 г.: «Декабристы». Летописи Государственного литературного музея, кн. III. М., 1938, стр. 182.

[137] Подробнее о столкновении шекспировской и шиллеровской поэтики в «Прокофии Ляпунове» см. во вступительной статье Ю. Н. Тынянова в кн.: В. Кюхельбекер. Прокофий Ляпунов. Трагедия. Л., 1938, стр. 15—20.

живых людей, человеческие страсти. В мае 1834 г., т. е. незадолго до начала работы над «Прокофием Ляпуновым», он жаловался в письме к племяннику Н. Г. Глинке, что в тюремном заключении лишен возможности содействовать развитию поэзии истинно народной. «Итак, предметом моей поэзии, — заключал Кюхельбекер, — покуда должны быть не люди, не народ, а *человек*... желаю только, чтобы в моих изображениях, несмотря ни на какие несообразности в костюме и никакие анахронизмы, могли бы узнать человека — страсти, слабости, душу человеческую. И в этом отношении не знаю лучшего образца, чем Шекспира».[138]

Следуя Шекспиру, Кюхельбекер, как и Пушкин, обращается к самому бурному периоду отечественной истории, периоду острых политических конфликтов и народных волнений, — смутному времени. К смутному времени относились и «Падение дома Шуйских», и неосуществленный замысел «Григория Отрепьева», который занимал Кюхельбекера летом 1834 г., и, наконец, «Прокофий Ляпунов». В последнем произведении Кюхельбекер, как и Пушкин, стремился создать на материалах, почерпнутых главным образом из «Истории» Карамзина, трагедию, основными движущими силами которой являлись бы не любовные, но политические конфликты. Связь с Шекспиром следует искать не в сюжете трагедии, построенном на основании данных истории, а в способе его развития, в раскрытии характеров и т. п. Так, например, в построении трагедии Кюхельбекер несомненно следует Шекспиру: действие свободно переносится из избы Прокофия в табор казаков, на Девичье поле, в шатер Трубецкого и т. д.

«Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира» помогает понять, какие шекспировские приемы раскрытия человеческого характера, развития действия и т. д. усваивал Кюхельбекер.

«Подобный, по непреложному закону природы, притягивает подобного»,[139] — писал он о взаимоотношениях действующих лиц в «Ричарде II». Так же расположил он действующих лиц в «Прокофии Ляпунове». К Ляпунову влекутся те, кто интересы родной страны ставит выше личных. Таковы Салтыков, Ржевский, готовые поступиться личными обидами ради общего дела. Наоборот, персонажи, одержимые эгоистическими страстями, тянутся друг к другу, образуя противопоставленный Ляпунову лагерь. Это Заруцкий, Заварзин, Просовецкий, переодетый поляк Хаминский, отчасти Марина. При разборе «Генриха VI» Кюхельбекер показывал, как различно проявляются в разных персонажах одинаковые «главные пружины»: «жажда мщения и властолюбие». Нечто подобное пытался сделать он и в своей трагедии. Лица, группирующиеся вокруг Заруцкого, отчетливо индивидуализированы: умная интриганка Марина, в которой жажда мщения сталкивается с любовью, грубый и ограниченный Заруцкий, хитрый и наиболее дальновидный из всех Заварзин, которого поэт

---

[138] Цит. по указанной статье Ю. Н. Тынянова в кн.: В. Кюхельбекер. Прокофий Ляпунов, стр. 9.

[139] Международные связи русской литературы, стр. 291.

назвал «чем-то вроде Яго», наглый глупец Просовецкий — все они живые люди, каждый со своим индивидуальным характером. «Костюмы — легко статься может — у меня кое-где и нарушены, — писал Кюхельбекер племяннику 6 декабря 1834 г., — но если мои лица и не совершенно так говорят и действуют, как бы действовали и говорили русские, поляки, казаки XVII столетия, — по крайней мере они везде говорят и действуют по-человечески, как люди страстные, живые... не как ангелы и не как дьяволы, а еще менее как куклы или риторические фигуры».[140] Этому писатель-декабрист учился у Шекспира.

Шекспировскими приемами стремился Кюхельбекер представить и центральный образ трагедии — Прокофия Ляпунова. В «Рассуждении» он отмечал, что, создавая образ принца Гарри, «чтоб ярче выставить и оттенить живее перед глазами зрителя своего любимца», Шекспир противопоставил ему три характера: Готспура, Фальстафа и Джона Ланкастерского. Так же выводил Кюхельбекер и Ляпунова; личность Ляпунова оттенялась с разных сторон противостоящими ему героями.[141]

Однако, несмотря на то что Кюхельбекер стремился осуществить своим Ляпуновым то, что называл у Шекспира «постепенностью в изложении характера»,[142] образ этот получился неярким, однотонным, похожим на те «нравственные машины», которые сам поэт критиковал в драматургии Шиллера.[143] Причиной явилась та ложная идея, с которой Кюхельбекер связал Ляпунова. Как и шекспировские короли в истолковании Кюхельбекера, Ляпунов является носителем трагической вины: он некогда поднял мятеж против Василия Шуйского и свел его с престола. Прокофий сам сознает свою вину и, следовательно, свою обреченность; отсюда его пассивность, непротивление, жертвенность. В этом сознании обреченности, в жертвенности воплотились настроения декабриста, пережившего разгром движения. Самая гибель объявляется полезной для родной страны, хотя эта декларация не подкрепляется никакими разумными доводами. Такая «идеологическая нагрузка» образа, не связанная, разумеется, с Шекспиром, и сделала этот образ пассивным, страдательным. Декабризм Кюхельбекера сказался и в изображении народа как силы пассивной, объекта, а не субъекта истории. (В этом отношении характерна вторая сцена третьего действия, в которой крестьяне приходят жаловаться Ляпунову на поборы казаков).

---

[140] В. Кюхельбекер. Прокофий Ляпунов, стр. 13.

[141] Там же, стр. 14. О том, что это был сознательный прием драматурга, свидетельствует уже цитировавшееся его письмо от 6 декабря 1834 г.: «Спокойствию Ляпунова противуставлена суетность, беготня, мятежные страсти Марины, Заруцкого, Заварзина (une espèce de Yago), пылкость и самоотверженность Ржевского и Ивана Салтыкова, полукомические характеры Захарьи Ляпунова и формального, аккуратного, доброго, но крайне ограниченного... Трубецкого» (там же).

[142] Международные связи русской литературы, стр. 298.

[143] См. дневниковую запись июня 1834 г., приведенную в кн.: В. Кюхельбекер. Прокофий Ляпунов, стр. 15.

В «Прокофии Ляпунове», основанном на материале русской истории, нет прямых сюжетных заимствований из Шекспира. Однако в творческом сознании Кюхельбекера шекспировские образы, сюжетные ситуации и т. д. вплоть до словесных формул занимали такое место, что отдельные шекспировские элементы могли проникать в драматургию Кюхельбекера, быть может, даже помимо воли автора. К числу таких элементов принадлежит, например, пророческий сон Трубецкого (д. V, сц. 1), который легко соотносится с аналогичным сном Стенли в «Ричарде III» (д. III, сц. 2). Казачий сотник Хлопко говорит пойманному стрельцу из войска Ляпунова (д. III, сц. 3):

Нам некогда твои рассказы слушать:
Ведь ужин ждет нас; нам-то время кушать,
Тебе висеть.

Вспоминается сцена из «Ричарда III», в которой Ричард заявляет, что не сядет обедать, пока не увидит отрубленную голову Гестингса, и Ратклиф говорит последнему, чтобы тот поторопился, потому что герцог хочет есть (III, 4, 93—94). Наконец, восклицание Марины (д. IV, сц. 1):

О сердце! разорвись!
Ах! заклинаю: разорвись скорее!

возможно, было подсказано восклицанием Хармионы из «Антония и Клеопатры» (обращенном к сердцу):

O, break! O, break!
(V, 2, 312)

Подобных примеров можно найти немало.

Шекспиризм Кюхельбекера был явлением сложным и разносторонним. Он включал в себя и истолкование драматургии Шекспира, и опыты пересоздания его произведений на русском языке, и, наконец, освоение шекспировской поэтики в оригинальном творчестве. И если вся эта огромная работа поэта-декабриста, масштабы которой мы можем оценить только сейчас, не смогла обогатить современную ему русскую литературу, то это была не его вина; это было одно из многочисленных преступлений царизма перед русской культурой.

2

Своей высшей точки проникновенное истолкование и творческое восприятие Шекспира в это время достигло у Пушкина, создавшего один из лучших образцов «шекспировской драмы», построенной на русском историческом материале, и оставившего также целый ряд замечательных по своему остроумию, тонкости и глубине суждений о произведениях великого английского драматурга, которые он изучал долго и с особой заинтересованностью.

Эволюция отношения к Шекспиру Пушкина, определение тех важных сдвигов, какие творчество Шекспира произвело в мировоззрении и системе эстетических воззрений русского поэта, уже с давних пор служили предметом особого внимания как русских, так и зарубежных исследователей. Критическая литература, посвященная этой проблеме в целом или входящим в нее частным вопросам, довольно велика; стоит отметить также, что всеми этими вопросами интересовались как историки русской литературы и театра, так и специалисты-шекспироведы.[1]

Знакомство Пушкина с произведениями Шекспира относится к началу 20-х годов. Между тем в английской печати уже в конце этого десятилетия появились сообщения, будто бы Пушкин «начал свою литературную деятельность переводом „Короля Лира" Шекспира», и что, следовательно, этот воображаемый перевод относится еще к лицейскому периоду его жизни: так утверждали анонимный автор статьи в английском журнале об антологии русской поэзии, а затем путешественник А. Гренвилл.[2] Это

---

[1] Для ближайших современников Пушкина, за немногими исключениями, понимание шекспиризма Пушкина представляло непреоборимые трудности; разобраться во всем круге возникающих в этой связи вопросов они не сумели. После Белинского, о суждениях которого пойдет речь ниже, одним из первых о шекспиризме Пушкина писал П. В. Анненков (прежде всего в статье, вошедшей потом в его известную книгу: А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. «Вестник Европы», 1874, кн. 2, стр. 532—537), за им — Н. И. Стороженко (в статье «Отношение Пушкина к иностранной словесности» в кн.: Венок на памятник Пушкнну. СПб., 1880, стр. 223—227) и др. Хотя уже ранние исследователи отношеиий Пушкина к Шекспиру сделали ряд интересных и верных наблюдений по этому поводу, выводы их были сильно ограничены недостаточным знакомством с рукописями Пушкина, значительно позднее введенными в научный оборот. Лишь в последние десятилетия, когда была закончена публикацця всего пушкинского рукописного фонда, стало возможным более уверенно говорить об объеме знаний Пушкиным произведений Шекспира, о знакомстве его с посвященной Шекспиру критической литературой и т. д. Отношения Пушкина к Шекспнру в целом рассматриваются в работах: С. Тимофеев. Влиянне Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М., 1887, стр. 50—83; Н. Козмин. Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900, стр. 13—14, 19—40; M. Pokrowskij. Puschkin und Shakespeare. «Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft», 1907, Bd. XLIII, SS. 169—209; М. М. Покровский. Шекспиризм Пушкина. В кн.: Пушкин. Под ред. С. А. Венгерова, т. IV. СПб., 1910, стр. 1—20; C. H. Herford. A Russian Shakespearean. «Bulletin of the J. Rylands Library» (Manchester), 1925, vol. IX (ср.: П. Эттингер. Зарубежная пушкиниана. I. Русский Шекспирианец, «Искусство», 1927, № 2—3, стр. 150—151); J. Lavrin. Pushkin and Shakespeare. В сб. «Pushkin and Russian Literature», N. Y., 1948, pp. 140—160; Dr. Bratko Kreft. Puškin in Shakespeare. Ljubliana, 1952; Tatiana A. Wolf. Shakespeare's Influence on Pushkin's Dramatic Work. «Shakespeare Survey», 1952, vol. V, pp. 93—105. Работы о Пушкине и Шекспире более частного характера названы ниже.

[2] «The Foreign Quarterly Review», 1827, vol. I, № 2, pp. 624—625. Г. Струве (G. Struve. Pushkin in Early English Criticism. «The American Slavic and East European Review», 1949, vol. VIII, № 4, p. 300) высказывал предположение, что автором указанной статьи был некий русский (В. Смирнов?), недвусмысленно заявивший о своих симпатиях к «классикам» и нерасположении к «романтикам». В книге Гренвилла (см.: A. B. Granville. St. Petersburg. A Journal of travels to and from that Capital, vol. II. London, 1828, p. 245) то же известие о Пушкине повторено, но без хронологического приурочения. «Пушкину, — говорится здесь, — русские обязаны переводом шекспировского Короля Лира».

известие основано на явном недоразумении; скорее всего Пушкин спутан с Н. И. Гнедичем, чей перевод дюсисовской переделки «Короля Лира» действительно относится к ранней поре его литературной деятельности. В дошедших до нас рукописях Пушкина до середины 20-х годов имя Шекспира нигде не встречается, но должно было быть известно юному поэту из сочинений Вольтера и Лагарпа: в течение всего указанного периода это имя не возбуждало у Пушкина особого любопытства.

Первое документально засвидетельствованное упоминание имени Шекспира Пушкиным дошло до нас в отрывке из его письма, скопированного почтовым перлюстратором; письмо это написано было Пушкиным в Одессе между мартом и маем 1824 г. и обращено к неизвестному адресату. Старая традиция считала этим адресатом П. А. Вяземского; новейшие исследователи высказали догадку, что оно направлено было к В. К. Кюхельбекеру. Пушкин писал: «...читая Шекспира и библию, святый дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» (XIII, 92).[3] Контекст, в котором находилась эта фраза, нам, к сожалению, неизвестен, но вполне очевидно, что «крамольными» и достойными для доносительного рапорта оказались не имена Гете и Шекспира, но «библия» и «святый дух» в весьма опасных сочетаниях и сопоставлениях; это была пора, когда Пушкин у одесского англичанина брал «уроки чистого афеизма» (XIII, 92). «Замечу, что имена Гете и Шекспира до того вообще не встречались в переписке Пушкина, — утверждает Б. В. Томашевский. — Они характеризуют, видимо, не собственные интересы Пушкина, а интересы его корреспондента. Между тем Гете и Шекспир были в круге литературных интересов Кюхельбекера: Гете он считал величайшим поэтом, а Шекспир дал ему материал для того произведения, которое он в эти дни писал: „Шекспировы духи“».[4] Следует, впрочем, отметить, что интерес к Шекспиру возник в то время и у П. А. Вяземского и что посредником между ним и английским драматургом были, как и у Пушкина, французские переводчики и критики.[5] С другой стороны, Пушкин познакомился с Шекспиром во французском переводе еще до указанного письма; об этом свидетельствует, в частности, вторая глава «Евгения Онегина», оконченная в Одессе 8 декабря 1823 г.

В строфе XXXVIII упомянуто посещение Ленским сельского кладбища; здесь увидел он

Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.
«Poor Yorick! молвил он уныло,
Он на руках меня держал».

(VI, 48)

---

[3] Здесь и ниже ссылки к цитатам из произведений Пушкина даются в тексте с указанием тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры) по изданию: Пушкин, Полное собрание сочинений, тт. I—XVI, Изд. АН СССР, 1937—1949.

[4] Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, стр. 669.

[5] П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 229.

К английской цитате Пушкин сделал следующее примечание: «Бедный Иорик! — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)» (VI, 192). Н. Л. Бродский в комментарии к указанной строфе замечает, что Пушкин сам «отметил литературный источник восклицания Ленского» и что будто бы «ссылкой на Стерна, автора „Тристрама Шенди"... и „Сентиментального путешествия", Пушкин тонко раскрывал свое критическое отношение к Ленскому в его неуместном применении именно английского шута к бригадиру Ларину».[6] На самом деле Пушкин лишь воспроизвел вкратце то примечание, которое к восклицанию Гамлета дано во французском издании «Полного собрания сочинений Шекспира» 1821 г. под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо: «Alas, poor Yorick! Все вспоминают и о главе Стерна, в которой он цитирует это место, а также и то, что в „Сентиментальном путешествии" он самому себе дал имя Иорика».[7] Высказывались предположения, что Пушкин читал Шекспира в этом издании еще в одесской библиотеке гр. М. С. Воронцова.[8] Именно об этом издании, бывшем в руках Пушкина, говорит и С. П. Шевырев в своих воспоминаниях о поэте: «Шекспира... Пушкин не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально. По-английски он выучился гораздо позже, в С.-Петербурге».[9] Приведя указанные слова, М. А. Цявловский справедливо отметил: «Это свидетельство Шевырева особенно ценно, так как он во время пребывания Пушкина в Москве по приезде из Михайловского (осень 1826 г.) часто разговаривал с ним о Шекспире и, конечно, от самого Пуш-

---

[6] Н. Л. Бродский. Комментарий к «Евгению Онегину». Изд. 3, М., 1950, стр. 160.

[7] Oeuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais de Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guisot et A. P. ‹Amedée Pichot› traducteur du Lord Byron; precedée d'une notice biographique et littéraire de Shakespeare, vol. I. Paris, MDCCCXXI, pp. 386—387. Все издание 1821 г. имеет тринадцать томов (только на обложке последнего тома значится: МДСССXXII); это издание сохранилось и в библиотеке Пушкина (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. «Пушкин и его современники», вып. IX—X, СПб., 1910, стр. 338, № 1389), но не в том экземпляре, которым он, вероятно, пользовался в Михайловском в 1825 г.: упоминание «всего Шекспира», которого Пушкин, по словам его письма к брату (в первой половине февраля этого года; XIII, 142), променял бы на «Записки» Фуше, наводит на мысль, что указанное издание под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо было получено им тогда через посредство Л. С. Пушкина. См. также сб. «On Translation» (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1959, p. 100). Б. В. Томашевский указал на один очевидный случай обращения Пушкина к тексту шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра» в переводе Летурнера. К 1824 г. относится первый замысел стихотворения Пушкина о Клеопатре; работа над ним возобновлялась несколько раз, оно видоизменялось, включалось затем в неоконченную прозаическую повесть и, вероятно, должно было войти в «Египетские ночи». Анализируя черновые наброски этого стихотворения, Б. В. Томашевский пришел к заключению, что, описывая царицу Египта, Пушкнн вдохновлялся не столько рассказом Плутарха, сколько Шекспиром, в трагедии которого (д. II, сц. 2) этот рассказ воспроизведен почти буквально; при этом «стих „Блистает ложе золотое" показывает на зависимость Пушкина от Шекспира в переводе Летурнера» (Б. Томашевский. Пушкин, кн. II, 1961, стр. 60—61).

[8] Л. Гроссман. Пушкин. М., 1958, стр. 257.

[9] Цит. по: Л. Майков. Пушкин. СПб., 1899, стр. 330.

кина слыхал, как и что он читал из английского поэта. На это указывает и то, что Шевырев знает, в каком переводе Пушкин читал Шекспира».[10] Действительно, как установил тот же М. А. Цявловский, Шекспира в английском подлиннике Пушкин более свободно смог читать не ранее 1828 г., когда он довольно хорошо овладел английским языком; [11] впрочем, очень вероятно, что подлинный шекспировский текст побывал в руках Пушкина задолго до этого времени: между прочим, однотомник драматических произведений Шекспира в лейпцигском издании на английском языке дошел до нас среди книг пушкинской библиотеки; тем не менее, хотя он и датирован 1824 г., но приобретен был поэтом значительно позже.[12]

Таким образом, французское издание Шекспира 1821 г. было первым и основным из тех источников, с помощью которых Пушкин в 1823—1825 гг. начал серьезно изучать творения английского драматурга. В истории французского шекспироведения это издание занимает довольно важное место; [13] тем не менее оно полно недостатков и ни в коем случае не могло заменить подлинник. Напечатанные здесь переводы сделаны были в основном Летурнером еще в XVIII в. (1776—1779) и притом в прозе. Для своих первых французских читателей они имели большое значение, так как впервые открывали для них Шекспира с такой широтой и полнотой, но для XIX в. они уже являлись архаическими и старомодными. Исправления, сделанные в ряде этих переводов как Ф. Гизо, так и в особенности другим редактором издания — А. Пишо, хорошим знатоком всех идиом английской речи, несколько улучшили текст, приблизив его к оригиналу, но не сделали его более поэтическим по своему стилю и звучанию. Переводы Летурнера, в частности, не передают одного из характерных приемов Шекспира — чередования стихотворных и прозаических сцен; весьма искусное пользование Пушкиным подобной сменой стихов и прозы, ставшей одним из признаков драматической структуры «Бориса Годунова» именно под воздействием Шекспира, заставляет предположить, что, создавая свою трагедию в 1825 г., Пушкин безусловно должен был видеть шекспировский текст также в английском подлиннике.[14]

---

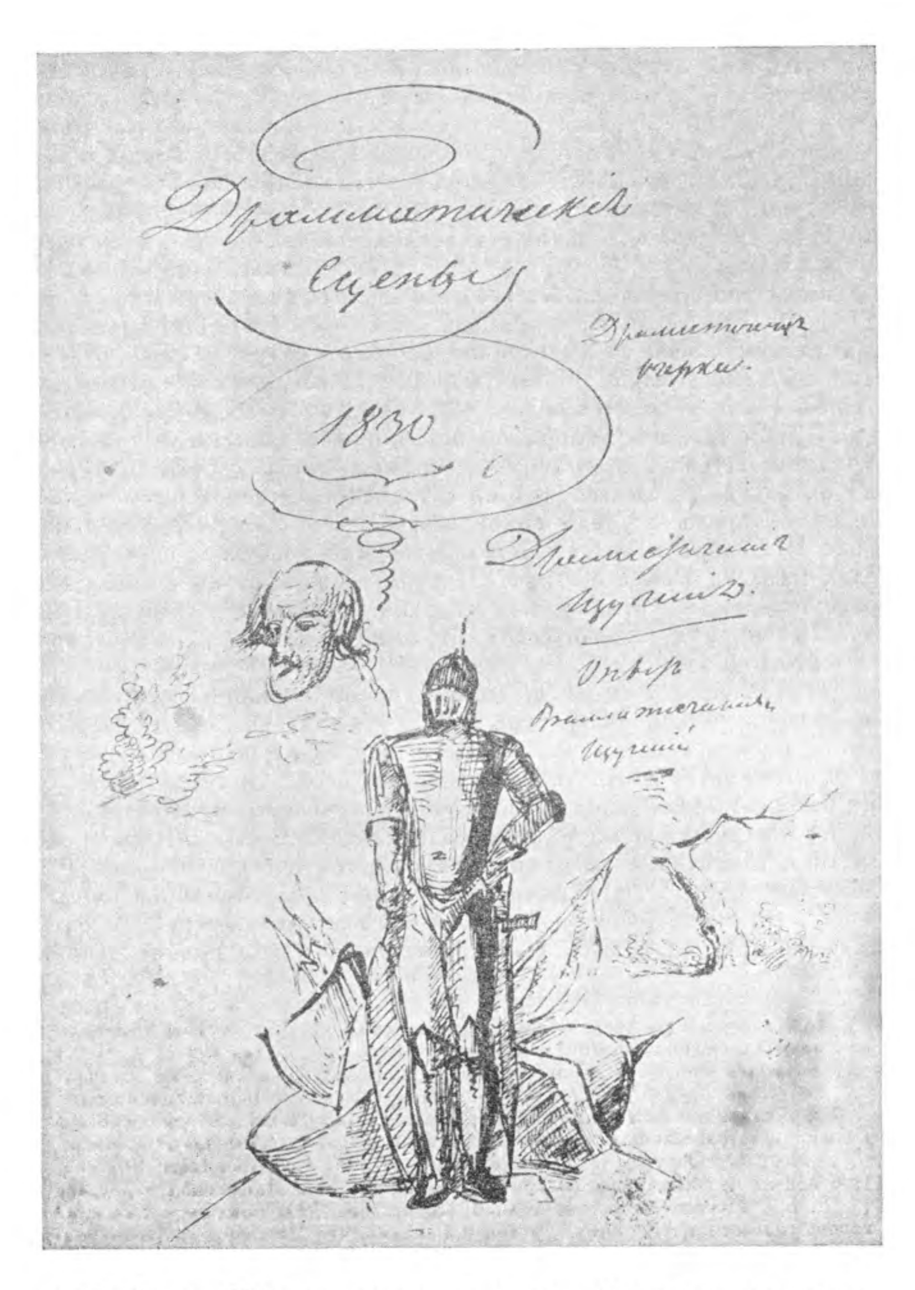
[10] М. А. Цявловский. Пушкин и английский язык. «Пушкин и его современники», вып. XVII—XVIII, 1913, стр. 71.

[11] Об этом существует ряд свидетельств, тщательно подобранных М. А. Цявловским в названной статье. К сожалению, остается неизвестным, кем сообщено в «Московский телеграф» (1829, ч. XXVII, № 11, стр. 390) известие, будто бы «в последние годы Пушкин выучился английскому языку — кто поверит тому? — в четыре месяца! Он хотел читать Байрона и Шекспира в подлиннике — и через четыре месяца читал их по-английски, как на своем родном языке». Едва ли подлежит сомнению, что познания Пушкина в данном случае явно преувеличены.

[12] The Dramatic Works of Shakespeare. Leipzig, 1824 (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 338, № 1390).

[13] C. M. Haines. Shakespeare in France. Criticism: Voltaire to Victor Hugo. London—Oxford, 1925.

[14] Это предположение высказано было Г. О. Винокуром в его комментарии к «Борису Годунову» в кн.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, Л., 1935, стр. 489.



А. С. Пушкин. Набросок титульного листа к «Драматическим сценам». 1830. (Голова в центре — предположительно портрет Шекспира).

Пушкинский Дом.

В 30-х годах, уже испытав на себе мощное воздействие шекспировской драматургической манеры и отдав себе полный отчет во всех ее отличительных особенностях, Пушкин несколько раз засвидетельствовал, что он не мог в то время следовать ни переводческому восприятию, ни критическому истолкованию Шекспира у Летурнера; на первых порах, очевидно, Пушкину пришлось угадывать подлинного Шекспира сквозь прозаический текст Летурнера, а также преодолевая издавна известные русскому поэту критические осуждения Шекспира и английской драматургии, высказанные Вольтером и Лагарпом. В заметке 1832 г. («Всем известно, что французы народ самый anti-поэтический. . .») Пушкин писал, что «Montesquieu смеется над Гомером, Вольтер и Лагарп над Шекспиром» (XI, 453); очевидно, он имел в данном случае действительно не очень сочувственный отзыв Лагарпа о переводе Шекспира Летурнером.[15] В позднейшей статье, предназначавшейся для «Современника», «О Мильтоне и Шатобриановом переводе Потерянного рая», говоря об истории и теории искусства перевода во Франции, Пушкин прямо назвал переводческие работы Летурнера и оценил их как не удовлетворяющие современным требованиям: «Наконец критика спохватилась. Стали подозревать, что г. Летурнер мог ошибочно судить о Шекспире и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали требовать более верности и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 173).

Представление о том, сколь долгое время Пушкин, воспитанный на образцах французской литературы XVII—XVIII вв., не мог забыть наставлений, оценок и пристрастий, еще в юности внушенных ему французскими критиками, некогда препятствовало исследователям понять правильно историю зарождения и эволюции пушкинского шекспиризма. Даже в «Борисе Годунове» усматривали пробивающиеся сквозь шекспировские воздействия отчетливые воспоминания о драматических теориях Расина; в изложении поисков Пушкиным собственной драматической формы подчеркивали, что борьба, сопровождавшая в его собственной практике разрыв с учением о трех единствах, была длительной и что именно эта борьба

---

[15] Лагарп, говоря, например, о двух первых томах летурнеровского перевода Шекспира, не без раздражения упоминал, что переводчик предпослал им свое рассуждение, в котором «народу, имеющему Корнеля, Расина и Вольтера, в качестве образца драматического искусства предлагают писателя-варвара (un auteur barbare), жившего в варварский век, в чудовищных (monstrueuses) пьесах которого можно найти лишь несколько талантливых черт, рассеянных в целом, лишенном здравого смысла и правдоподобия» (J. F. La Harpe, Oeuvres, t. X. Paris, 1820, p. 295; Correspondance littéraire, Lettre XLIII); с явным непониманием Лагарп отзывался также о Дюсисовой переделке «Гамлета» (J. F. La Harpe, Oeuvres, t. V, 1778, pp. 68—79); позднее в своем «Лицее», столь хорошо известном Пушкину, Лагарп признавал, что Шекспир «порою» подымался до «высоких мыслей, красноречия сильных страстей, энергии трагических характеров», но все же не считал возможным сравнивать его с французскими драматургами (см.: Peter Brockmeier. Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis Laharpe. Berlin, 1963, SS. 174, 266).

отразилась в его письмах к Н. Раевскому. Для отношений Пушкина к Шекспиру Б. В. Томашевский считал характерным то, что «везде, где он говорит о нем, он противопоставляет его французам. Все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма. Шекспир или Расин, Шекспир или Мольер — вот проблемы. Даже отдельные произведения Шекспира понимаются им лишь при условии противопоставления французским драматическим образцам. „Венецианский купец“ и „Скупой“ Мольера, „Мера за меру“ и „Тартюф“ — вот привычные антитезы. Даже „Отелло“ понимается им на фоне вольтеровского подражания. Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа».[16]

Тем важнее становится тот внутренний перелом, который был пережит Пушкиным, в значительной степени под влиянием изучения Шекспира, в 1824—1825 гг.; этот перелом сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы — итальянцами, англичанами, испанцами; так в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое и устойчиво употреблявшееся созвездие: Данте, Шекспир, Кальдерон.

В истории указанного перелома немалую поддержку Пушкину оказало именно французское издание Шекспира 1821 г. Дело в том, что в первом томе этого издания была напечатана большая вводная статья Ф. Гизо «Жизнь Шекспира», в которой изложена была биография Шекспира, не освобожденная еще от ряда апокрифических и сомнительных данных, но все же достаточно подробная;[17] большое место в этой статье заняли также анализ драматургических принципов Шекспира и общие соображения о природе драматического искусства. Значение, которое имела эта статья, подчеркивает то обстоятельство, что в 20-е годы она была очень популярна в русских литературных кругах и что извлечения из нее неоднократно печатались в русских журналах того времени.[18] Для Пушкина эта статья оказалась чрезвычайно существенной; он изучил ее весьма тщательно, проверяя отдельные положения Ф. Гизо на примерах произведений Шекспира, самостоятельно им изучавшихся; не удивительно, что собственные теоретические положения Пушкина относительно драматургии, сложившиеся во второй половине 20-х годов, находятся в несомненной связи с некоторыми декларациями Ф. Гизо и его предшественников.

Статью Ф. Гизо, предпосланную французскому изданию Шекспира, приравнивают обычно к таким историческим документам утверждавшего себя в то время во Франции романтизма, как трактат Стендаля «Расин и Шекспир» (1823—1825) или предисловие к «Кромвелю» В. Гюго

---

[16] Б. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 91—92.

[17] Вероятно, из этого источника Пушкин взял ошибочное известие о том, что «Шекспир лучшие свои комедии написал *по заказу* Елисаветы» (письмо к А. А. Бестужеву из Михайловского конца мая—начала июня 1825 г.; XIII, 179).

[18] См. ниже, стр. 232—234. Сопоставление взглядов на Шекспира, Вольтера и Гизо находим также в «Письмах из Парижа» П. А. Вяземского в «Московском телеграфе» 1826—1827 гг. (см. его «Полное собрание сочинений», т. I, стр. 229).

(1827).[19] Анализируя статью Гизо, Б. Г. Реизов также утверждает, что она стала «манифестом нового направления в искусстве». «Отныне все, писавшие о Шекспире или им вдохновлявшиеся, опирались на эту статью, настолько известную, что ссылки на нее казались необязательными. Без этой статьи трудно было даже понять движущие силы романтизма, общественный смысл его эстетических теорий и пафос борьбы за новое искусство... Новая интерпретация Шекспира должна была стать манифестом литературной школы и вместе с тем нового, более или менее демократического мировоззрения».[20]

Гизо с полным основанием утверждал, что драматическая поэзия своими истоками имеет народные зрелища: «Театральное представление — это народное празднество... драматическая поэзия не могла возникнуть иначе как в народной среде и никогда иначе не возникала. При своем возникновении она была предназначена для развлечения народа»; лишь с течением времени, догадывался Гизо, драма становилась излюбленным удовольствием общественной верхушки, теряла свою независимость и разнообразие и т. д. Сходную мысль мы неоднократно встречаем и у Пушкина, в частности в начале его незаконченной статьи о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» и т. д.; XI, 178). Очень существенными оказались для Пушкина характеристики исторических хроник Шекспира, их жанровых особенностей, их зависимости от английских летописных источников (в частности, хроники Холиншеда). К лучшим страницам статьи Гизо, внимательно прочтенным Пушкиным, относятся также критические замечания о «широком изложении» типических характеров в произведениях Шекспира.[21] В образе Гамлета, например, он усматривает «единство во множестве» (что напоминает воззрения С. Т. Кольриджа), и основную заслугу Шекспира-драматурга видит в том, что действие его пьес выведено им из характеров действующих лиц, а не наоборот; такое допущение являлось в сущности основной предпосылкой шекспировской критики в XIX в., ошибочной с точки зрения истории возникновения шекспировской драматургии, но справедливой по отношению к воздействию, которое она оказывала на драматических писателей в этом столетии.

Конечно, многое в статье Гизо было уже подготовлено предшествующей критикой и эстетикой, в частности книгой по истории драматургии Августа-Вильгельма Шлегеля. В этой книге, французский перевод которой, сделанный Неккер де Соссюр, родственницей г-жи де Сталь, Пушкин настойчиво выписывал к себе в Михайловское (см. его письма к брату от 14 и 23 апреля 1825 г.), он мог найти отдельные главы, посвященные

---

[19] См.: C. M. Haines. Shakespeare in France. Criticism: Voltaire to Victor Hugo. London—Oxford, 1925. По мнению Хейнза, статья Гизо, впоследствии изданная отдельной книгой (Paris, 1852), начинает новый (третий по его счету), «романтический» период в истории шекспироведения во Франции (1821—1870).

[20] Б. Реизов. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо). В сб. «Шекспир в мировой литературе», М.—Л., 1964, стр. 157—197.

[21] См. замечания Г. О. Винокура в комментарии к «Борису Годунову» в изд.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 489—490.

Шекспиру и французским классикам на общем фоне развития драматических зрелищ и театра у народов древнего мира и нового времени.[22] Не меньшее значение имели для Пушкина также сочинения г-жи де Сталь, писательницы, в свою очередь находившейся под воздействием идей немецких критиков и эстетиков, в частности того же Шлегеля. Таковы были книга Сталь «О литературе» (De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales, Paris, 1800), в которой Шекспир интерпретирован в особой посвященной ему главе, кроме того, знаменитый трактат «О Германии» (1813) и даже посмертная книга — «Десять лет изгнания» (1821), где, между прочим, великое историческое явление, именуемое Россией, сопоставлено с выдающейся, полной своеобразия шекспировской пьесой.[23] Пушкин едва ли прошел мимо этой неожиданной параллели в той книге Сталь, которую он читал и защищал в 1825 г. от поверхностных русских критиков. Недаром вскоре Пушкин предлагал своему другу А. А. Дельвигу взглянуть на восстание декабристов на Сенатской площади с той же широтой взгляда на исторический процесс, с тем же пониманием социальных конфликтов и неизбежности жизненной борьбы, какое, с его точки зрения, всегда отличало Шекспира. «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как фр<анцузские> трагики, — писал Пушкин, — но взглянем на трагедию (восставших и потерпевших поражение декабристов, — *М. А.*) взглядом Шекспира» (письмо к А. А. Дельвигу от 15 февраля 1826 г. из Михайловского; XIII, 259).[24] Таким образом, Шекспир переставал быть источником только литературных или театральных воздействий; он становился теперь также мощным импульсом идейных влияний, проблемой мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах.

Изучение шекспировских драм, начатое Пушкиным в Одессе и продолженное им в ссылке в Михайловском, поставило перед поэтом множество важных и весьма актуальных историко-политических и психологических вопросов и одновременно заставило его усиленно и с огромной внутренней заинтересованностью размышлять, какою должна была бы быть русская

---

[22] A.-W. Schlegel. Cours de littérature dramatique, 3 vols. Paris—Genève. 1814.

[23] «Один умный человек, — писала г-жа де Сталь в этой книге, — сказал о России, что она похожа на пьесу Шекспира, в которой величественно (sublime) все, что не составляет явную ошибку, и все, что не величественно — ошибка. Ничего не может быть вернее этого замечания» (M-me de Stael. Dix années d'éxil. Ed. nouvelle, Paris, 1904, p. 300). «Если Россия в 1812 г., по мнению г-жи де Сталь, похожа на многосложную шекспировскую историческую хронику, то все черты величия, свойственные такой хронике, были на стороне народа, поднявшегося на защиту родной страны», — справедливо подчеркивает С. Н. Дурылин (Г-жа де Сталь и ее русские отношения. «Литературное наследство», т. 33—34, 1939, М., стр. 267).

[24] Любопытно, что несколько лет спустя П. А. Вяземский, записывая в свою записную книжку весьма сочувственную характеристику только что совершившейся Июльской революции во Франции как неизбежной и «законной», «если святы права народа, искупившего их своею кровью и бедствиями разнородными», добавил: «Революции на одно лицо суть революции классические: эта Шакеспировская» (П. А. Вяземский. Записные книжки. 1813—1848. Ред. В. С. Нечаевой. М., 1963, стр. 193; см. также стр. 207).

национальная историческая трагедия. «...Но что за человек этот Шекспир! — писал Пушкин Н. Н. Раевскому-сыну в конце июля 1825 г. из того же Михайловского. — Не могу прийти в себя! Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!» (XIII, 197).[25] К сожалению, нам неизвестна и едва ли будет установлена в дальнейшем последовательность ознакомления Пушкина с произведениями Шекспира в 1824—1825 гг.; мы догадываемся лишь, что к этому времени Пушкин успел уже изучить не только все основные пьесы Шекспира, но и его поэмы и, может быть, даже его сонеты. На примерах произведений Шекспира Пушкин задумывался над тем, как история некогда решала актуальные и для России его времени проблемы узурпации власти, соотношения народа и правителей, преступления и наказания, индивидуальной больной совести и общественного блага, любви и ненависти в различной социальной среде и т. д. Не подлежит сомнению, что с особым вниманием Пушкин читал и перечитывал в эти годы «Гамлета» и «Макбета», «Ричарда III» и ряд исторических хроник Шекспира, так как следы их внимательного изучения можно встретить в произведениях Пушкина и ближайших за ними лет. Два произведения Пушкина — трагедия и поэма — в особенности свидетельствуют об этих воздействиях: это «Борис Годунов» и «Граф Нулин».

Задача создания народной русской трагедии увлекла Пушкина еще в конце 1824 г., а первые пять сцен «Бориса Годунова» вчерне набросаны были в начале 1825 г. В большом драматическом произведении, основанном на тщательном изучении подлинных документальных источников, он задумал изобразить широкую картину русской исторической жизни начала XVII в. и на ее фоне и материалах поставить проблему политической и моральной ответственности за содеянные в прошлом преступления. Следование приемам Шекспира представлялось Пушкину одновременно верным и плодотворным на пути к созданию такого произведения, что он и подчеркивал неоднократно в письме к своим друзьям.

«Читайте Ш<експира> [это мой припев], — писал Пушкин в том же черновом письме к Н. Н. Раевскому в 1825 г. — Он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, — он заставляет его говорить со всею жизненной непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру» (XIII, 198, 408).[26] О «Борисе Годунове» Пушкин сам свиде-

---

[25] Подлинник по-французски. Настоящее письмо сохранилось лишь в черновике и, вероятно, не было отправлено, так как часть его вошла впоследствии в письмо к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г.

[26] Это письмо к Н. Н. Раевскому вместе с позднейшей его редакцией 1829 г. еще со времени П. В. Анненкова (Материалы для биографии А. С. Пушкина. В кн.: Сочинения Пушкина, т. I, СПб., 1855, стр. 132) рассматривается как один из важнейших документов, свидетельствующих о глубоком и подробном изучении Пушкиным вопросов теории драматургии в период создания «Бориса Годунова» (см., в частности: Л. Н. Майков. Из сношений Пушкина с Н. Н. Раевским (Заметки по поводу одного письма). В его кн.: Пушкин, стр. 137—161). Впоследствии Пушкин предполагал собрать вместе все свои разрозненные заметки о трагедии и дать их в виде предисловия к «Борису Годунову» («Создавая моего Годунова, я размышлял о трагедии и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал»; XIV, 48, 396); в этом предисло-

тельствовал: «...я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира и принесши ему в жертву пред его алтарь два классические единства и едва сохранив последнее» (XI, 66); «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гонясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п. Стиль трагедии — смешанный» (XIV, 46; оригинал по-французски); «Не смущаемый никаким светским ⟨?⟩ влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов» (XI, 140) и т. д.

Появившись осенью 1826 г. в Москве с рукописью «Бориса Годунова», еще не напечатанной, читая ее в салонах друзей и знакомых и обмениваясь мнениями о своей трагедии, Пушкин также неоднократно вспоминал о Шекспире. Интересна, например, но как всегда слишком лаконична запись дневника М. П. Погодина, в которой со слов Д. В. Веневитинова приводятся следующие слова Пушкина, сказанные у Волконских: «У меня кружится голова после чтения Шекспира. Я как будто смотрю в бездну». И далее следует запись о чтении «Бориса Годунова».[27]

вии-манифесте была бы, конечно, освещена и связь трагедии с пьесами Шекспира; однако осуществления это намерение не получило. О «жизненной непринужденности» языка действующих лиц в пьесах Шекспира, которой восхищался Пушкин, существует еще свидетельство А. М. Горчакова. Осенью 1825 г. этот лицейский однокашник поэта, делавший быструю дипломатическую карьеру, возвращаясь из Лондона, заехал к своему дяде А. Н. Пещурову в его псковское имение. Пушкин поехал туда из Михайловского для встречи с ним и, как сам сообщил кн. П. А. Вяземскому (вторая половина сентября 1825 г.), познакомил его с фрагментами «Бориса Годунова» («От нечего делать я прочел ему несколько сцен из моей комедии»; XIII, 231). Впоследствии был записан рассказ А. М. Горчакова об этой встрече с Пушкиным; Горчаков помнил, что в выслушанных им отрывках «было несколько стихов, в которых проглядывала какая-то изысканная грубость и говорилось что-то о „слюнях"». Горчаков усмотрел в этом «искусственную тривиальность» и просил «вычеркнуть эти слюни». «А посмотри, у Шекспира и не такие еще выражения попадаются», — возразил Пушкин. «Да, но Шекспир жил не в XIX в. и говорил языком своего времени», — заметил его собеседник («Русский архив», 1883, т. II, № 3, стр. 206; П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. Изд. 3, М.—Л., 1931, стр. 13—14).

[27] См.: М. А. Цявловский. Пушкин по документам Погодинского архива. «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, 1914, стр. 77. Чрезвычайно интересно, что эти слова Пушкина переданы Погодину Д. В. Веневитиновым, который в том же 1826 г. был сильно увлечен Шекспиром (см. ниже, стр. 215—216). В последующих записях дневника того же М. П. Погодина есть не прокомментированные М. А. Цявловским и несколько загадочные строки: «Пушк‹ину› отнес реестр пиес. Хорошо! Назначил свои пиесы. Обещ‹ал› прочесть Годунова во вторник. Браво! Дал намек о Калиб‹ана› роле. — А я невежа не читал его» и далее: «Читал с восхищением Калибана. Во всей трагедии должна быть аллегория, и я рад был некоторым прозрениям своим, хотел сообщить их Пушк‹ину›, но не застал его. — Обед‹ал› у Шев‹ырева›, говорил с ним об Иродоте и пр., о Шексп‹ире›, о журнале. Мудрец Шекспир! На лубочном театре он прорекал миру — слышите ли вы, говорит он» (там же, стр. 79). О каком Калибане Пушкин говорил Погодину? Шла ли здесь речь о переделке шекспировской драмы, «волшебно-романическом представлении» А. А. Шаховского «Буря» (1821) или о персонаже кюхельбекеровской шутки «Шекспировы духи», в которой Пушкину понравился как раз Калибан (ср. выше, стр. 135)? Отметим также, что имя Калибана (как возможного действующего лица) упомянуто в одном из набросков к «Сценам из рыцарских времен» Пушкина, условно датируемом 1835 г.: «Шварц ищет философского камня. Калибан,

Для современников Пушкина и последующих читателей зависимость «Бориса Годунова» от произведений Шекспира была вполне очевидной и явственно бросалась им в глаза; совершенно естественно, что эта зависимость уже с давних пор служила предметом длительного обсуждения и специального изучения и что представлявшиеся по этому поводу выводы претерпели весьма значительные изменения.

«Борис Годунов» был напечатан в 1831 г. после отмены цензурного запрета, тяготевшего над ним в течение почти шести лет;[28] первые критики пушкинской трагедии, высказывавшиеся о ней в печати, за несколькими исключениями, отнеслись к ней холодно и даже враждебно: она явно оказалась им не по плечу. И. В. Киреевский был вполне прав, когда утверждал об этих критиках (в своем «Обозрении русской словесности за 1831 год», в «Европейце», 1832), что «они в трагедии Пушкина не только не заметили, в чем состоят ее главные красоты и недостатки, но даже не поняли, в чем состоит ее содержание»; по его мнению, иные из этих критиков смотрели на нее «помня Лагарпа»; «другой, в честь Шлегелю требует от Пушкина сходства с Шекспиром и упрекает за все, чем наш поэт отличается от английского трагика, и восхищается тем, что находит в них общего». Впрочем, и сам Киреевский, один из наиболее благожелательных и проницательных критиков «Бориса Годунова», упрекая Пушкина за то, что тот не снизошел до уровня своих читателей, писал: «Если бы, вместо фактических последствий цареубийства, Пушкин развил нам более его психологическое влияние на Бориса, как Шекспир в Макбете; если бы вместо русского монаха, который в темной келье произносит над Годуновым приговор судьбы и потомства, поэт представил нам шекспировских ведьм... тогда, конечно, он был бы скорее понят и принят с большим восторгом».[29] Большинство первых критиков «Бориса Годунова» не видело никакой связи между отдельными сценами трагедии и утверждало, что она непригодна для сцены. Это писал еще в 1826 г. о ее руко-

---

его сосед, над ним смеется» и т. д. (VIII, 348). Трудно сказать, имеет ли этот пушкинский Калибан какое-либо отношение к шекспировскому: у Пушкина он, по-видимому, должен был служить олицетворением тупого быта, житейского бездумного существования; однако из следующей программы того же замысла Калибан исчез.

[28] Пушкин, как известно, с большим трудом добился снятия этого запрещения, наложенного на «Бориса Годунова» Николаем I еще в 1826 г. на основании специального отзыва о рукописи трагедии некоего «верного» Бенкендорфу человека. Г. О. Винокур в статье «Кто был цензором Бориса Годунова?» («Пушкин». Временник пушкинской комиссии, 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 203—214) неопровержимо доказал, что этим официальным критиком был Ф. Булгарин. М. Загорский (Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 95—96) к аргументам Г. О. Винокура добавил любопытное текстологическое сопоставление одной фразы в этом «тайном» отзыве Булгарина с его же утверждением в подписанной статье «Театральные воспоминания моей юности» («Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. I, № 1, стр. 91), где говорится: «Теперь только и речей, что о Шекспире, а я же верю, что Шекспиру подражать не можно и не должно. Шекспир должен быть для нашего века *не образцом*, а только историческим памятником. Наш век требует другого языка, других идей, другого плана в трагедии и вовсе иной завязки».

[29] И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1911, стр. 46.

писи в своем негласном отзыве Ф. Булгарин, указывавший, в частности, что «Борис Годунов» «не есть подражание Шекспиру, Гете или Шиллеру; ибо у сих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится связь и целое», а трагедия Пушкина содержит будто бы только «разговоры, припоминающие разговоры Валтера Скотта».[30] В анонимном памфлете против «Бориса Годунова» делается тот же упрек в бессвязности и разорванности его композиции: «Это настоящие китайские тени. Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму. Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее. К тому же Шекспир писал тогда еще, когда одноземцы его и понятия не имели об изящном вкусе».[31] Суждения этого анонимного памфлетиста (дошедший до П. А. Вяземского слух, что им был автор «Дурацкого колпака» В. С. Филимонов, не подтвердился) вызвали возмущение даже рецензента булгаринской «Северной пчелы», в разборе этого «разговора» о «Борисе Годунове» писавшего, в частности: «Непозволительно с такими слабыми средствами хотеть быть судьею гениев великих, Шекспира например».[32]

Недовольство трагедией Пушкина, сопоставленной с пьесами Шекспира, высказано также и в большой статье Н. Полевого в «Московском телеграфе». «Вместо всяких объяснений романтической драмы и изложений теоретических, мы решаемся представить здесь практический пример, взятый из Шекспира. Его драма: „Король Ричард II"... имеет некоторое сходство в положении действующих лиц с сочинениями Пушкина. Так же как Годунов, сильный Ричард самовластно управляет Англиею; бедный изгнанник восстает против него, в несколько месяцев Ричард был низвергнут и умерщвлен, а противник его начал царствовать под именем Генриха IV». Представив далее на нескольких страницах подробную характеристику пьесы Шекспира, Н. Полевой высказывал свое восхищение этим творением английского драматурга.[33] Восторженная характеристика была сделана с явным расчетом унизить пушкинское творение, хотя именно подобные намерения в своих словах Н. Полевой пытался вовсе отрицать. «Впрочем, — писал он, — мы не для того выставляем здесь Шекспира, чтобы по его гению осудить нашего поэта... Но мы говорим о Шекспировом Ричарде для пополнения слов наших, что „Борис Годунов" не вы-

---

[30] Цит. по: М. И. Сухомлинов. Исследования и статьи. СПб., 1889, стр. 219—220; полный текст этой доносительной рецензии Булгарина см. в кн.: Дела III отделения собственной его имп. величества канцелярии об А. С. Пушкине. СПб., 1906, стр. 23 и сл.

[31] О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина, разговор. М., 1831. Эта маленькая (16 стр.), весьма редкая брошюрка перепечатана в «Русской старине», 1890, т. LXVIII, № 11, стр. 445—455.

[32] «Северная пчела», 1831, 28 июня, № 167, стр. 2—3; см. также: «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, Пгр., 1916, стр. 175—176. Любопытно, что в этой рецензии впервые на русском языке (в дословном переводе) приведено известное стихотворение о Шекспире Бена Джонсона.

[33] См. ниже, стр. 210.

держивает суда критики, рассматриваемый как драматическое создание. Пример Шекспира надобен был нам для определения, что́ и как извлекает из чего-нибудь подобного великий драматический гений».[34]

Остальные печатные отзывы о «Борисе Годунове» 30-х годов были столь же малоблагоприятными для Пушкина. Не достигла цели и не поднялась до подлинного понимания пушкинской драмы статья о «Борисе Годунове» Н. И. Надеждина (под псевдонимом «Н. Надоумко») в «Телескопе»; хотя он, видимо, пытался взять Пушкина под свою защиту от нападений Н. Полевого, но все же утверждал: «Шекспировы *Хроники* писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но *Годунов* совершенно чужд подобных претензий... Это — ряд *исторических сцен... Эпизод истории в лицах!..*».[35] Остальные отзывы современной русской печати о «Борисе Годунове» были малозначительны и в большинстве своем обнаруживали явное непонимание действительных соотношений между «Борисом Годуновым» и драматургией Шекспира. Из младших современников Пушкина лишь одному Белинскому уже в 40-х годах удалось высказать (в особенности в десятой статье о Пушкине) глубоко верный и проникновенный взгляд на трагедию Пушкина как на «трагедию народную», завещанный более поздним русским и зарубежным её истолкователям.[36]

В последующей русской критике «Бориса Годунова» и его историко-литературных изучениях значение Шекспира для создания этой драмы то преувеличивалось, то отрицалось вовсе. В частности, издавна указывались некоторые совпадения отдельных мотивов и сцен в «Борисе Годунове» и «Хрониках» Шекспира. С. Тимофеев, например, обращал внимание на монолог Бориса при вступлении на престол и на слова умирающего царя — царевичу Федору как возникшие «под самым близким влиянием Шекспира», разумея сцены избрания королем Ричарда III (д. III, сц. 7) и монолог Генриха IV (ч. II, д. IV, сц. 4 и 5) у Шекспира; по мнению того же исследователя, весь монолог Бориса «Достиг я высшей власти» можно «признать результатом знакомства Пушкина с Макбетом и страданиями последнего по поводу убийства Банко».[37] Ряд подобных параллелей приведен был М. М. Покровским,[38] А. Лиронделем,[39] в новейшее

---

[34] Н. Полевой. Очерки русской литературы, ч. I. СПб., 1839, стр. 204—205.

[35] «Телескоп», 1831, ч. I, № 4, стр. 557.

[36] Отметим, кстати, что в рецензии на «Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова» С. Глинки (1841), приведя оттуда цитаты о Шекспире, Белинский с особенной язвительностью отозвался о произведенном С. Глинкой многостраничном сопоставлении «Димитрия Самозванца» Сумарокова и «Бориса Годунова» Пушкина: «...да и где бедному Пушкину было бороться с Сумароковым, если сей трагик победил самого Шекспира!» и т. д. (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, М., 1954, стр. 514—517).

[37] Серг. Тимофеев. Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд, стр. 71—76.

[38] М. М. Покровский. Шекспиризм Пушкина, стр. 10—13; Сочинения Пушкина, т. IV, Изд. имп. Академии наук, Пгр., 1916, Примечания, стр. 168—169.

[39] A. Lirondelle. Shakespeare en Russie. Paris, 1912, pp. 142—143.

время М. Н. Бобровой,[40] Г. Гиффордом[41] и др. «Но при оценке этих сопоставлений, — с полным основанием утверждал Г. О. Винокур, — необходимо учитывать неизбежность одинаковых драматических ситуаций в произведениях, написанных на одну и ту же тему о царе-узурпаторе, совершающем преступление в обстановке борьбы за власть». «Так, например, — поясняет Г. О. Винокур далее, — отношения между Джоном и мальчиком Артуром в „Короле Джоне“ похожи на отношения Бориса и младенца Димитрия, монолог Сольсбери в той же трагедии (д. V, сц. 2) очень напоминает монолог Басманова об измене царю (сцена: «Ставка»). Этих сопоставлений никто не делал, но они не менее, а может быть, даже более вероятны, чем общепринятое сопоставление характеров Бориса с характерами Клавдия («Гамлет») или Макбета. Такого рода общие сравнения, разумеется, лишены всякого историко-литературного значения: цари-преступники в известном отношении все похожи друг на друга».[42]

Тем не менее нет решительно никаких оснований приуменьшать действительные размеры мощного воздействия, которое Шекспир оказал на создание «Бориса Годунова»: сам Пушкин, изучавший Шекспира и отдававший ему дань восхищения до конца своей жизни, называл его в числе источников своей трагедии и никогда не стал бы это отрицать. Однако «Пушкин очень проницательно и с большим чувством меры воспользовался в Борисе Годунове теми уроками, которые он извлек из чтения Шекспира»[43] и «даже подражая Шекспиру... мог остаться вполне самостоятельным и в идейном и в литературном отношении».[44] Самостоятельность и оригинальность философско-исторической концепции Пушкина в «Борисе Годунове» не раз энергично подчеркивалась новейшими исследователями. Б. М. Энгельгардт, например, высказывал убеждение, что одним из отличительных признаков пушкинского историзма, как он выражен в «Борисе Годунове», было понимание действенной роли народа в историческом процессе и что именно «у Шекспира нет ни одной исторической драмы, в которой народ играл бы такую решающую роль в развитии исторической интриги произведения».[45] Хотя художественная интерпретация исторических фактов у Шекспира и Пушкина, отдаленных друг от друга несколькими столетиями исторической жизни и углубленной разработки и философского изучения истории как науки, не могла совпадать, но именно Пушкину вменяют в заслугу, что в «Борисе Годунове» он сумел по-новому реабилитировать и восстановить драматургические

---

[40] М. Боброва. К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов». «Литература в школе», 1939, № 2, стр. 69—80.

[41] Henry Gifford. Shakespeare elements in Boris Godunov. «The Slavonic and East European Review», 1947, vol. XXVI, № 66, pp. 152—160.

[42] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 496.

[43] Там же, стр. 487.

[44] Там же, стр. 488.

[45] Б. Энгельгардт. Историзм Пушкина. «Пушкинист», т. II, Пгр., 1916, стр. 54. Б. П. Городецкий в своей книге «Драматургия Пушкина» (Л., 1953, стр. 93—95) говорит даже о «коренном отличии драматической системы Пушкина — в тех ее очертаниях, какие определились в „Борисе Годунове“, — от шекспировской».

принципы Шекспира. «„Борис Годунов“ был одним из этапов всеевропейской борьбы за реалистическую драму, за драму народно-историческую... — писал Н. П. Верховский. — Роль Пушкина отнюдь не ограничилась тем, что он отдал „дань времени“ и приобщил к потоку драм, написанных под влиянием Шекспира, еще одну драму, а тем самым приблизил Шекспира к еще одной национальной литературе. Дело обстоит сложнее: Пушкин создал не только оригинальное и самостоятельное произведение, высоко поднимающееся над уровнем подражания, — он по-новому, по-своему интерпретировал Шекспира. *Пушкинская интерпретация Шекспира была новым этапом в освоении наследия великого английского драматурга.* Пушкин полнее и глубже, чем его предшественники, раскрыл народно-исторический характер шекспировской драмы. В этом — его оригинальность, в этом — его международное значение».[46]

«Борис Годунов» «есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм», — писал Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841).[47]

К сходным выводам приходили также исследователи зарубежной драматургии пушкинского времени. Эрнест Рейнольдс, например, дав характеристику шекспировского культа в английской ранневикторианской драматургии, указал на пушкинского «Бориса Годунова» как на единственную для всей Европы XIX в. «шекспиризирующую» драму, как на тот «образец», к которому английская драматургия стремилась бесплодно. По его мнению, такие драмы, как «Григорий VII» Горна, «Ришелье» Бульвер-Литтона, «Королева Мэри» Теннисона или «Карл V» Уилса, «имеют некоторый национальный интерес. Но сколь убогими (poor) кажутся они в сравнении с пушкинским Борисом! Нет ни одной тщательно разработанной и совершенной речи у Горна или Марстона, которые могли бы быть сравнены со сценой прощания Бориса с царевичем». «И это произошло не только потому, — заключает Рейнольдс, — что русская драма XIX в. представлена рядом шедевров, но и потому, что „Борис Годунов“ может служить поистине блестящим примером того, какое употребление можно сделать из великих образцов прошлого».[48]

Еще в 1826 г. Пушкин думал о постановке «Бориса Годунова» на сцене и через посредство П. А. Катенина обращался с какими-то предложениями по этому поводу к актрисе А. М. Колосовой, которую он, по удачному предположению А. Л. Слонимского, «очевидно, хотел видеть в роли Марины»,[49] на что Катенин отвечал Пушкину: «...она с охотою возьмется

---

[46] Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина. «Западный сборник», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 187.

[47] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 59.

[48] Ernest Reynolds. Early Victorian Drama. 1830—1870. Cambridge, 1936, pp. 21—22.

[49] А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 464. «У нас не видывали патриарха и монахов на сцене», — доносил Ф. Булгарин в своей записке о «Борисе Годунове». Возможно, что православное и католическое духовенство среди действующих лиц пушкинской трагедии составляло одно из существенных препятствий для постановки «Бориса Годунова» на сцене. Другим препятствием было, конечно, усвоен-

играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит» (XIII, 282). Впоследствии Пушкин также не раз признавался, что одной из задач «Бориса Годунова» была реформа русского театра: «Нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой»; «Дух века требует важных перемен и на *сцене драматической*» (XI, 141). Но национальная драма, отвечавшая общественным запросам и стремлениям современности, вступала в противоречие с условностями и традициями русской сцены и с суровыми требованиями театральной цензуры; Пушкин хотя и старался «упрятать свои уши под колпаком юродивого», но опасался, что его намерения будут разгаданы, и поэтому не мог говорить полным голосом. Возможно, что именно это противоречие заставило его вовсе охладеть к жанру большой народной драмы — исторической хроники и перейти к камерной драматургии «маленьких трагедий».

Через месяц после окончания «Бориса Годунова» Пушкин написал «Графа Нулина» (1825). Эта поэма также имеет прямое отношение к его усиленным занятиям Шекспиром в то же самое время. В заметке, которую Пушкин написал позднее (ок. 1830 г.) и которую определяют как «набросок предисловия к переизданию поэмы» или, во всяком случае, как «авторский комментарий к ней»,[50] Пушкин рассказал о том, как возник «Граф Нулин», в первой черновой редакции названный «Новый Тарквиний». «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола[51] не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188). Этот авторский «ключ» к «Графу Нулину» объясняет, разумеется, не все в творческой истории поэмы; даже истинный смысл слов «перечитывая Лукрецию» (т. е. «The Rape of Lucrece») мы не можем объяснить удовлетворительно: в каком

ное Пушкиным у Шекспира право драматурга на живую, грубую, откровенную речь, когда она нужна для характеристики соответствующих персонажей, в частности из народной среды. За эту «реалистическую» грубость обиходной речи критика обвиняла не только пушкинского «Бориса Годунова», но и другие «шекспиризующие» драмы того времени. Так, Н. И. Греч в «Чтениях о русском языке» (ч. II, СПб., 1840, стр. 79), характеризуя «Дмитрия Самозванца» А. С. Хомякова (1831, напеч. в 1833 г.) как пьесу, написанную «умно и с соблюдением одной общей идеи», упрекает, однако, автора в том, что он «от желания подражать Шекспиру становится низким и отвратительным».

[50] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 74.

[51] Пушкин ошибся: мужем Лукреции был не Публикола, а Коллатин (Collatinus).

переводе читал Пушкин эту, по его словам, «довольно слабую поэму» Шекспира, и читал ли он ее раньше, этого мы не знаем. Важно, однако, то, что середина 20-х годов — время «особенно напряженного интереса Пушкина к проблемам истории: исторического процесса, исторической логики, исторической причинности»[52] и что поэтому «Граф Нулин» возник не только в связи с Шекспиром, но вследствие занятий поэта римскими историками.

Исходя из подсказанного самим Пушкиным признания, что толчком к созданию поэмы послужили размышления поэта о случайном и закономерном в истории, Ю. М. Лотман предположил, что Пушкин, помимо Шекспира, мог вспомнить в данном случае также рассуждение Мабли о неизбежности падения деспотизма в Риме, сопровожденное ссылками на тех же Тарквиния и Лукрецию.[53] С другой стороны, Б. М. Эйхенбаум пытался обнаружить связь между «Графом Нулиным» и пьесой Кюхельбекера «Шекспировы духи» (1825), толкуя пушкинскую «повесть в стихах» как «своего рода ответ или возражение Кюхельбекеру».[54] Тем не менее поэма Шекспира «The Rape of Lucrece» (очевидно, во французском переводе) оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом, хотя в самом тексте пушкинской поэмы граф Нулин назван Тарквинием («Она Тарквинию с размаха Дает — пощечину»; V, 11), что открывает возможность считать и его самого, и героиню «пародийными» подражателями произведения Шекспира; но Пушкин не зря отказался от первоначального заглавия («Новый Тарквиний»), чтобы дать себе больший простор для бытовой живописи и характеристики русских провинциальных помещиков. Современное зарубежное шекспироведение обратило наконец внимание на «Графа Нулина» как на один из немногих «комментариев крупного поэта континентальной Европы к недраматическому произведению Шекспира», превосходящий по своему художественному значению все прочие английские «подражания» или «продолжения» шекспировской поэмы.[55]

Прилежное, вдумчивое изучение Шекспира, относящееся к годам ссылки Пушкина в Михайловское, продолжалось и в последующие годы.

[52] Б. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина». «Пушкин». Временник пушкинской комиссии, 3, 1937, стр. 349—357.

[53] Мабли писал в работе «Об изучении истории» (Mably. De l'étude de l'histoire. Collection complète des oeuvres, t. XII. Paris, l'am III (1794 à 1795), p. 286): «Однако совсем не оскорбление, причиненное Лукреции молодым Тарквинием, вселило в римлян любовь к свободе. Они уже давно были утомлены тиранией его отца; они краснели за себя, презирали свое терпение. Мера исполнилась. И без Лукреции и Тарквиния тирания была бы низвергнута и иное происшествие вызвало бы революцию». «Вполне вероятно, — замечает Ю. М. Лотман, приведя эту цитату, — что истолкование Пушкиным поэмы Шекспира в связи с злободневными размышлениями над случайным и закономерным в истории и неизбежностью падения деспотизма было подготовлено чтением весьма популярного произведения Мабли» (Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, стр. 154).

[54] Б. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина», стр. 355.

[55] George Gibian. Pushkin's Parody on The Rape of Lucrece. «The Shakespeare Quarterly», 1950, vol. I, № 4, pp. 244—266. Подробно вся история литературных обработок сюжета о Тарквинии и Лукреции изложена в кн.: Hans Galinsky. Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur. Breslau, 1932 (Пушкин в этой работе не упомянут).

не ослабевая, а скорее усиливаясь с течением времени. Плоды своих размышлений над текстами Шекспира Пушкин иногда набрасывал и на бумагу; кое-что из таких рукописей им самим направлено было в печать, другие сохранились среди его бумаг и увидели свет только после его смерти. Так, в альманахе «Северные цветы на 1830 г.» (СПб., 1829), в примечании к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева (но без его подписи), Пушкин напечатал небольшую заметку об этой пьесе, которая обнаруживает несомненную осведомленность его в специальной литературе об английском театре. Начинается она следующими словами: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия *Ромео и Джульета* хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его приемов, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почесть сочинением Шекспира» (XI, 83). Даваемая Пушкиным в последующих строках характеристика итальянского колорита в этой пьесе и ее главных действующих лиц весьма живописна; в известной мере она предвосхищает последующую литературу о couleur local Шекспира, об удивительном знакомстве его с топографией Вероны, итальянским языком и мелкими подробностями итальянского быта, какие были обнаружены в этой пьесе: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность» (XI, 83). Среди действующих лиц пьесы, кроме четы влюбленных, Пушкин особо выделил Меркуцио;[56] это, очевидно, отчасти вызвано было тем обстоятельством, что именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для «Северных цветов» и для которой заметка Пушкина явилась введением или своего рода комментарием: «После Джюльеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (XI, 83). Едва ли, таким образом, подлежит сомнению, что сцену шекспировской пьесы, переведенную П. А. Плетневым, Пушкин знал еще в рукописи и что вводная заметка к этой сцене была специально написана им для «Северных цветов». Публикация заметки в альманахе

---

[56] Пушкин пишет «Меркутио» (как и П. А. Плетнев) в соответствии с орфографией шекспировского оригинала, но, может быть, это свидетельствует и о недостаточном знакомстве русского поэта в то время со всеми особенностями английского произношения; с другой стороны, Пушкин тут же пишет «Джюльета» в соответствии с шекспировской Juliet, но не с французской Juliette или немецкой Julia; характерно, что в сцене, переведенной П. А. Плетневым, героиня именуется Юлией. Отметим, кстати, что до середины 30-х годов английская орфография имени Шекспира в писаниях Пушкина отличалась неустойчивостью: в черновом письме к Н. Н. Раевскому (в конце июля 1825 г.) он писал «Schakespear» и ему же (30 января 1829 г.): «Scheks‹peare›» (XIII, 406; XIV, 46).

сопровождалась примечанием: «Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина», которое П. В. Анненков истолковал в том смысле, что эта заметка являлась отрывком из большого сочинения Пушкина о Шекспире, до нас не дошедшего: «Этого рукописного сочинения, однако, нет в бумагах поэта, — писал Анненков, — и мы принуждены ограничиться только сбережением самого отрывка, единственного его остатка».[57] Выше, обращая внимание на то, что глубокое понимание Пушкиным произведений великого английского драматурга легко усматривается хотя бы из дошедших до нас в черновиках писем поэта о «Борисе Годунове», П. В. Анненков также заметил, что «собственно работы над Шекспиром (Пушкина, — *М. А.*) теперь не существует. Блестящим остатком ее могут служить два отрывка: один с разбором Фальстафа, напечатанным посмертным изданием в „Записках" Пушкина, а другой касающийся драмы „Ромео и Юлия" и посмертным изданием пропущенный».[58] На самом деле ни о существовании такой особой статьи Пушкина о Шекспире, оставшейся в рукописи, ни даже о замысле подобной работы не осталось никаких сведений; очевидно, она никогда и не существовала.[59] Отрывок о Шейлоке, Анджело и Фальстафе относится к серии заметок Пушкина, объединяемых заглавием «Table-Talk» и написанных не ранее чем в 1834 г. Отрывок этот, о котором пойдет речь ниже, не имеет ничего общего с приведенной выше заметкой о «Ромео и Джульетте».

Во многих рукописях Пушкина за десятилетие, протекшее между 1826—1836 гг., и печатных статьях того же времени имена Шекспира и героев его произведений упоминаются многократно и по разным поводам. В черновых заметках «О народности в литературе» (1826) Пушкин говорит, например: «...мудрено отъять у Шекспира в его *Отелло, Гамлете, Мера за меру* и проч. достоинства большой народности» (XI, 40); в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1827) поднимается вопрос о «высшей смелости» — «смелости изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию», а в перечне обладавших этим качеством писателей Шекспир стоит на первом месте рядом с Данте, Мильтоном, Гете, Мольером (XI, 61). В черновой заметке «В зрелой словесности проходит время» (1828) находится такое стилистическое замечание: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73); в на-

---

[57] П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина, стр. 169.

[58] Там же.

[59] Отметим, впрочем, что П. А. Плетнев писал Пушкину 21 мая 1830 г.: «Хотелось бы мне, чтоб ты ввернул в трактат о Шекспире любимые мои две идеи: 1) спрашивается, зачем перед публикой позволять действующим лицам говорить неприятности? Отвечается: эти лица и не подозревают о публике: они решительно одни, как любовник с любовницей, как муж с женой, как Меркутио с Бенволио (нецеремонные друзья)... 2) Для чего в одном произведении помещать прозу, полустихи (т. е. стихи без рифм) и настоящие стихи» (П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. III, СПб., 1885, стр. 353). О каком «трактате о Шекспире» идет здесь речь? Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире, для которой успел лишь закончить то, что напечатано Плетневым в «Северных цветах»?

броске «О романах В. Скотта» (1829—1830) утверждается: «Shakespeare, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям» (XII, 195); в набросках плана статьи «О народной драме и драме Погодина: Марфа Посадница» (1830) высказаны весьма существенные положения: «Шекспир, Гете, влияние его на нынешний французский театр, на нас», «...важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой», «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ... Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (XI, 177, 419).

Одна из заметок Пушкина, напечатанных им без подписи в «Литературной газете» (1830, 25 февраля, № 12), имеет полемический характер, но в то же время свидетельствует о близком его знакомстве с текстом комедии Шекспира «Как вам это понравится» (As you live it). «В одной из Шекспировых комедий, — пишет Пушкин, — крестьянка Одрей спрашивает: „Что такое поэзия? вещь ли это *настоящая*?“. Не этот ли вопрос, предложенный в ином виде и гораздо велеречивее, находим мы в рассуждении о поэзии романтической, помещенном в одном из московских журналов 1830 года» (XII, 178). Эта заметка Пушкина представляет собой иронический отклик на рассуждение о романтической поэзии Н. И. Надеждина, начавшее печататься в первых номерах «Вестника Европы» за 1830 г., в котором романтики сопоставлялись с Шекспиром.[60] Надеждин явно нападал и на Пушкина, когда взывал к «величественным теням Дантов. Кальдеронов и Шекспиров при виде безумия, совершаемого, во имя их, со столь невежественной самоуверенностью».[61] Поэтому Пушкин был весьма остроумен и язвителен, возражая Надеждину аргументом, заимствованным из того же Шекспира. Пушкин имел в виду 3-ю сцену III действия комедии «Как вам это понравится», где простодушная и невежественная крестьянка Одри (Audrey) никак не может понять, что говорит ей Тачстон, и в частности, что такое поэзия: «Я не знаю, что это такое значит „поэтичная“, — признается Одри. — Значит ли это — честная на словах и на деле? Правдивая ли это вещь?». На это Тачстон отвечает ей: «Поистине, нет, потому что самая правдивая поэзия, — самый большой вымысел».[62] Попытки приписать Пушкину другие заметки в той же «Литературной газете» с упоминаниями Шекспира или его героев признаны были ошибочными. Тем не менее он внимательно следил за этим изданием, принимал близкое участие в подборе для него литературных материалов[63] и постоянно встречал имя Шекспира на его страницах. Разумеется, он знал, что в том же 1830 г. сам издатель «Литературной газеты» А. А. Дель-

---

[60] См. ниже, стр. 238—240.

[61] «Вестник Европы», 1830, ч. CLXX, № 1, стр. 37.

[62] См.: В. В. Виноградов. Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г. «Пушкин». Временник Пушкинской комиссии, 4—5, 1939, стр. 462—464.

[63] Так, опубликованная анонимная статья Кюхельбекера «Мысли о Макбете» (см. выше, стр. 140, прим. 59) появилась в № 7 «Литературной газеты» за 1830 г., который был подготовлен Пушкиным с помощью О. М. Сомова, в то время как Дельвиг находился в Москве.

виг весьма сурово отозвался о переведенном с немецкого А. Ротчевым «Макбете» Шекспира (СПб., 1830),[64] осужденном также большинством других русских журналистов. Вскоре Пушкину и самому пришлось ближе столкнуться с неудачными русскими переводами Шекспира,[65] но также и

---

[64] «Литературная газета», 1830, т. II, 22 ноября, № 66, стр. 244—245. Рецензия эта также не имеет подписи, но принадлежность ее перу А. А. Дельвига не вызывает сомнений (см.: А. А. Дельвиг, Полное собрание стихотворений, ред. и прим. Б. Томашевского, Л., 1934, стр. 505). Пушкин, конечно, сочувствовал каждому слову этой осудительной рецензии своего друга. «Перевод Макбета с немецкого языка показывает все непочтение к превосходному творению Шекспира... — писал Дельвиг. — Перелистываешь книгу и изумляешься. Не зная английского языка, наш поэт мог найти человека, который показал бы ему, как по-русски пишутся английские собственные имена. Он и о том не подумал. Он пишет Шакспир вместо Шекспир, лади вместо леди, у него Макдуф — то Макдуф, то Макдюф, а Фейф — то Фифа, то Фива, то Фивы!! Нет, Макбет еще не переведен у нас». Интересно, что это не единственный отклик Дельвига на тогдашние русские увлечения Шекспиром. Одна из идиллий Дельвига «Конец золотого века» (1828), действие которой сосредоточено в древнегреческой Аркадии, содержит мотив из «Гамлета». Пастух рассказывает путешественнику историю пастушки Амариллы, обольщенной и брошенной юношей Мелетием, «приходившим из города». Она сходит с ума и гибнет в волнах подобно «бедной Лизе» Карамзина и шекспировской Офелии (известную аналогию сюжету представляет и будущая «Русалка» Пушкина). Публикуя идиллию в своем поэтическом сборнике, Дельвиг сам указал на близость его аркадской пастушки Амариллы к героине Шекспира: «Читатели заметят в конце сей идиллии близкое подражание Шекспирову описанию смерти Офелии. Сочинитель, благоговея к поэтическому дару великого британского трагика, радуется, что мог повторить одно из прелестнейших его созданий» (Стихотворения барона Дельвига. СПб., 1829, стр. 156). Близость этого эпизода к соответственной сцене шекспировского «Гамлета» действительно бросается в глаза:

...Страшно поющая дева стояла уже у платана,
Плющ и цветы с наряда рвала и ими прилежно
Древо свое украшала. Когда же нагнулася с брега,
Смело за прут молодой ухватившись, чтоб цепью цветочной
Эту ветвь обязать, до нее достающую тенью,
Прут, затрещав, обломился, с берега она полетела
В волны несчастные. Нимфы ли вод, красоту сожалея
Юной пастушки, спасти ее думали, платье ль сухое,
Кругом широким поверхность воды обхватив, не давало
Ей утонуть? Не знаю, но долго, подобно Наяде
Зримая только по грудь, Амарилла стремленьем неслася,
Песню свою распевая, не чувствуя гибели близкой,
Словно во влаге рожденная древним отцом Океаном.
Грустную песню свою не окончив — она потонула.

[65] См. ниже (стр. 263) о переводах В. А. Якимова, которыми пытались заинтересовать Пушкина М. П. Погодин и В. Ф. Одоевский. Пушкин безусловно осведомлен был о том, что Шекспира в 30-е годы много переводил В. К. Кюхельбекер (см.: «Бумаги Пушкина», вып. I, М., 1881, стр. 52), и вполне мог оценить остроту своего друга, уподобившего свою судьбу комедии Шекспира «Много шума из ничего»; в письме из Сибири (от 18 октября 1836 г.) Кюхельбекер писал Пушкину: «Я собираюсь жениться; вот я и буду Benedick the married man, а моя Beatrix почти такая же little Shrew, как и в Much Ado, старика Willy» (XVI, 169). В 1836 г. И. И. Панаев прислал Пушкину свой перевод «Отелло», изданный в этом году в Петербурге, и эта книга с надписью переводчика сохранилась среди книг поэта (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 115, № 424). 21 декабря 1836 г. в бенефис Я. Брянского пьеса

содействовать появлению новых.[66] Стоит отметить также, что в это время Пушкин продолжал интересоваться новинками иностранной литературы о Шекспире и непрерывно пополнял ими свою библиотеку.

В своих автобиографических заметках Я. К. Грот рассказывает: «Изучая английский язык, я сошелся с Пушкиным в английском книжном магазине Диксона... Увидев Пушкина, я забыл свою собственную цель и весь превратился во внимание: он требовал книг, относящихся к биографии Шекспира, и, говоря по-русски, расспрашивал о них книгопродавца»;[67] то же известие в несколько иной редакции и с приблизительной датой помещено Я. К. Гротом в примечании к его статье «Записки графа М. А. Корфа»: «В 1834 или 1835 году я встретился с ним (Пушкиным, — *М. А.*) в английском магазине Диксона..., он при мне отобрал все новые сочинения, касавшиеся Шекспира, и велел доставить их себе на дом».[68] О каких именно книгах шла речь, остается неизвестным; можно, однако, предположить, что среди них было сохранившееся и доныне в его библиотеке пятое издание прозаических пересказов шекспировских пьес Чарльза Лема.[69] В сохранившейся части библиотеки Пушкина содержится и несколько других книг о Шекспире, например сочинение Л. Тика «Шекспир и его современники» во французском переводе с немецкого,[70] книга Л. Мезьера об истории английской литературы, в которой Шекспиру уделено значительное место.[71] Представляет несомненный интерес, что среди книг Пушкина была также, но до нас не дошла классическая не-

---

в этом переводе давалась в Александринском театре; Пушкин должен был знать, что под псевдонимом «аббата Ириниуса», сочинившего музыку к спектаклю, скрывался В. Ф. Одоевский (см.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 556—557).

[66] «Что Вельтман? каковы его обстоятельства и что его опера?» — спрашивал Пушкин П. В. Нащокина 2 декабря 1832 г. (XV, 37). Из более позднего письма А. Ф. Вельтмана к М. П. Погодину явствует, что речь шла здесь о либретто оперы «Волшебная ночь», которую он «еще по совету Пушкина преобразовал из A. Midsummer Night's Dream» (см.: «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 144—145). П. В. Анненков (Материалы для биографии А. С. Пушкина, стр. 371) указывал, что Вельтман писал «Волшебную ночь» для молодого музыканта А. П. Есаулова. Но С. К. Булич (Пушкин и русская музыка. СПб., 1900, стр. 20—21) отметил, что либретто было писано не для Есаулова, но для А. А. Алябьева и что оно напечатано в кн. «Литературный вечер» (М., 1844).

[67] Я. К. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1899, стр. 275—276; перепеч. в кн.: Труды Я. К. Грота, т. V. СПб., 1903, стр. 16.

[68] Я. К. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, стр. 246. Ряд английских книг — среди них и «Shakespeare» — упомянут Пушкиным в письме от 26 марта 1831 г. к П. А. Плетневу, через посредство которого Пушкин и выписал их себе из книжного магазина Беллизара. Отметим также, что М. Юзефович, встретившийся с Пушкиным в Закавказье (в 1829 г.), вспоминает, что при нем «было несколько книг, и в том числе Шекспир» (М. В. Юзефович. Памяти Пушкина. М., 1880, стр. 16).

[69] Charles Lamb. Tales from Shakespeare. Designed for the use of young persons. Fifth ed., London, 1831 (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 267, № 1068).

[70] L. Tieck. Shakspeare et ses contemporains. Paris, 1832 (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 349, № 1438).

[71] L. Mezières. Histoire critique de la littérature anglaise depuis Bacon... Paris, 1834 (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 287, № 1160).

мецкая книга Карла Иозефа Зимрока «Источники Шекспира»[72] — собрание первоисточников драм Шекспира в пересказах, составленное знатоком средневековой литературы; так, в главе о «Ромео и Джульетте» автор излагал эту историю по Луиджи да Порто и новелле Банделло, о «Гамлете» — редакцию легенды, оставленную Саксоном Грамматиком, о «Венецианском купце» — пересказ Джованни Фиорентино и т. д. Пушкина несомненно интересовали сюжетные аналогии к пьесам Шекспира: об этом свидетельствуют уже цитированная выше заметка о «Ромео и Джульетте» из «Северных цветов» или в его отзыве об Озерове слова «самые народные траг<едии> Шексп<ира> заимствованы из италия<нских> новелей» (статья «О драме», 1830; XI, 179).

Ксенофонт Полевой привел в своих «Записках» якобы однажды высказанный Пушкиным резко отрицательный отзыв о немецких критиках Шекспира, но сохраненные им слова не очень достоверны и не поддаются более точному и подробному истолкованию.[73] Бесспорно, однако, что в середине 30-х годов Пушкин являлся у нас одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и что он был очень начитан в современной критической литературе о Шекспире, как русской, так и иностранной. Об этом свидетельствуют его критические наброски об отдельных образах шекспировских драм, не увидевшие света при жизни поэта, и, кроме того,

---

[72] K. Simrock. Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. 1831, 3 Theile (у Пушкина было только два томика; см.: Л. Б. Модзалевский. Библиотека Пушкина. Новые материалы. «Литературное наследство», т. 16—18, М., 1934, стр. 1018, № 180 (768); М. П. Алексеев. Несколько английских книг из библиотеки А. С. Пушкина. «Научный бюллетень Ленинградского гос. университета», 1946, № 6, стр. 29—30).

[73] Вот слова Пушкина, приведенные Кс. Полевым: «Немцы видят в Шекспире черт знает что, тогда как он просто, без всяких умствований говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теорией. Тут он выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок» (Кс. Полевой. Записки. СПб., 1888, стр. 199). Г. О. Винокур считал приведенную запись «очень правдоподобной» (см.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 491), что справедливо лишь отчасти. Выше мы уже указывали, например, на то, как Пушкиным были восприняты суждения о Шекспире А.-В. Шлегеля. Об отношении же Пушкина к Л. Тику и его занятиям Шекспиром (об этом Пушкин мог знать также от Жуковского) данных не сохранилось. С другой стороны, известно, что Н. А. Полевой утверждал как раз противоположное тому, что его брат Ксенофонт приписывает Пушкину (может быть, просто по контрасту); в статье о Пушкине в «Московском телеграфе» (1833), цитированной выше, Н. Полевой утверждал: «Всеобъемлющий Омир средних веков, Шекспир был изучен, понят германцами» (Н. Полевой. Очерки русской литературы, т. I, стр. 103). И. В. Киреевский полагал также, что знакомству с Шекспиром «обязаны мы распространившемуся влиянию словесности немецкой» (И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 26). Заключительная часть записи Кс. Полевого, в частности будто бы сказанные Пушкиным слова, что Шекспир — это «гениальный мужичок», также приняты на веру (см. замечание Б. С. Мейлаха, что цитированные слова «не будут восприниматься как парадокс»: Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., 1958, стр. 444); нельзя, однако, не обратить внимания на близость их к словам о Шекспире Н. А. Полевого в той же его статье о Пушкине: «...уродливый мужик этот в продолжение 20 годов написал 40 пьес и в течение многих лет ежегодно выставлял по драме» (Очерки русской литературы, ч. I, стр. 204).

упоминания Шекспира в произведениях Пушкина в стихах или прозе, отклики в них, сознательные и бессознательные, на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки и т. д.; о том же, наконец, свидетельствует сохранившееся в рукописи Пушкина начало перевода одной из шекспировских драм непосредственно с английского подлинника.

Заметки Пушкина об Отелло, а также о Шейлоке, Анджело и Фальстафе входят в его так называемый «Table-Talk» — сюиту «Застольных бесед», положенных на бумагу в первой половине 30-х годов (в основном между 1834—1836 гг.). Пушкин дал название этому своему собранию анекдотов, афоризмов и более или менее случайно возникших мыслей по примеру сохранившихся в его библиотеке книг В. Хэзлитта и в особенности С. Кольриджа,[74] в которых, кстати сказать, также не раз ведется речь о Шекспире. Одна из входящих в этот цикл заметок (VII по нынешнему счету, установленному по сверке с подлинными рукописями)[75] бегло сопоставляет Отелло Шекспира и созданного в подражание ему Орозмана в «Заире» Вольтера. Пушкин пишет: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais!..
(Я совсем не ревнив... Если б я был ревнивым!)»

(XII, 157)

Б. В. Томашевский отметил, что сравнение Пушкиным этих героев Шекспира и Вольтера подсказано «возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбах „Отелло" во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829); как известно, „Заира" была первой попыткой приспособления сюжета „Отелло" на французской сцене».[76] В другой работе Б. В. Томашевский отметил противоречие,

---

[74] William Hazlitt. Table-Talk: or original essays, 2 vols. Paris, 1825; Specimens of the Table-Talk of the late Samuel Taylor Coleridge. London, 1835, 2 vols. Книга Кольриджа, как свидетельствует сделанная на ней карандашная помета, была куплена Пушкиным 17 июля 1835 г. (Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 246, № 974 и стр. 198, № 760). О происхождении заглавия «Table-Talk» у Пушкина см. в статье Н. В. Яковлева «Пушкин и Кольридж» в сб. «Пушкин в мировой литературе» (Л., 1926, стр. 139—140).

[75] См.: О. С. Соловьева. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года. Краткое описание. М.—Л., 1964, стр. 41 (№ 1134). Обе пушкинские заметки о Шекспире (№№ VII и XVIII) первоначально опубликованы были в «Современнике» (1837, т. VIII, № 4, стр. 226 и 234—236).

[76] Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 14. В переводе А. де Виньи, озаглавленном «Венецианский мавр» и приспособленном для французской сцены, «Отелло» был представлен впервые в «Comédie Française» 24 октября 1829 г. Особое значение получила предпосланная отдельному изданию перевода статья Виньи, в которой драматургия Шекспира противопоставлялась системе классиков (см.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. Л., 1927, стр. 210). См. также специальное исследование о судьбе «Отелло» во французской литературе и театре: Margaret Gilman. Othello in French. Paris, 1825. В этой книге подчеркнуто, что данная пьеса Шекспира представила особые препятствия для понимания и восприятия ее французскими зрителями

в какое Пушкин вступил этой своей заметкой с написанной им приблизительно в это же время характеристикой Вольтера;[77] с нашей точки зрения, это свидетельствует, что указанная заметка Пушкина вызвана не столько его старыми симпатиями к Вольтеру, сколько новыми успехами в овладении им подлинным текстом Шекспира, и в частности именно «Отелло» — пьесы, пользовавшейся в середине 30-х годов особой популярностью в России. Отвечая на критические отзывы о своей «Полтаве», и в частности тем критикам, которые объявили, «что от роду не видано, чтоб женщина влюбилася в старика», Пушкин писал в своей полемической заметке, что «любовь есть самая своенравная страсть», и в доказательство ссылался на житейские случаи и мифологические предания, которые «не чужды поэзии или, справедливее, ей принадлежат», восклицая при этом: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (XI, 158). Тот же пример из Шекспира, подтверждающий на этот раз «своенравие» или скорее «своеволие» поэта при выборе им поэтической темы, находим мы во второй главе «Египетских ночей» (1835) в импровизации итальянца — стихах, «сохранившихся в памяти Чарского»:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона, избирает
Кумир для сердца своего.

(VII, 269)

Не подлежит сомнению, что вся история любви Дездемоны и Отелло, как она изображена Шекспиром, во всех ее тончайших оттенках, служила источником разнообразных мыслей и ощущений автора «Арапа Петра Великого» (1827—1828).[78]

и читателями; по мнению исследовательницы, эти препятствия становились тем значительнее, чем ближе французские переводчики придерживались английского подлинника.

[77] Отметив, что герой «Заиры» Вольтера «является подражанием Отелло Шекспира», Б. В. Томашевский писал: «Следовательно, Пушкин в 30-х годах считал, что Вольтер не всегда пренебрегал „правдоподобием характеров“, если он так хорошо развил усвоенный им образ Шекспира» (Б. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 247).

[78] В двух книжках альманаха «Северные цветы» — на 1830 и на 1831 гг., к изданию которых в свет Пушкин имел близкое отношение, он читал два стихотворения И. И. Козлова: «Романс Дездемоны» с подзаголовком «Из Шекспира» (сильно искаженная и переведенная, вероятно с французского, песня об иве) и «К тени Дездемоны» (перепечатано в его «Собрании стихотворений», ч. 2, СПб., 1833, стр. 200—201). В этом стихотворении для поэтической характеристики знаменитой шекспировской четы И. И. Козлов, как и Пушкин, прибегает к «астральным» сравнениям:

Дездемона, Дездемона!
Далека тревог земных,
К нам из тучи с небосклона
Ты дрожишь звездой любви.

. . . .
И мольбе твоей, и стону
Африканец не внимал;
В страсти буйной Дездемону

Другая, более известная заметка Пушкина той же серии «Table-Talk» (№ XVIII), условно именовавшаяся в сочинениях Пушкина, изданных до 1933 г., «Шайлок, Анджело и Фальстаф», исходит из сопоставления созданных Шекспиром характеристических образов с персонажами мольеровских комедий: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (XII, 159—160). Эти известные слова Пушкина характеризуют два различных метода реалистического воспроизведения человеческих характеров в драматических произведениях; шекспировский Шейлок противопоставлен мольеровскому Гарпагону, Анджело — Тартюфу: «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства» (XII, 160) и т. д. Это сравнение делается Пушкиным, по замечанию Б. В. Томашевского, «как и можно было угадать, далеко не в пользу Мольера»,[79] но в этой заметке Мольер собственно нигде не осуждается: речь идет лишь о разных творческих возможностях писателя при создании драматических характеров; следует также иметь в виду и собственную драматургическую практику Пушкина: при создании, например, типического образа скряги в «Скупом рыцаре» он шел не столько шекспировским, сколько мольеровским путем.[80] Тем существеннее для нас другое указание Б. В. Томашевского, справедливо отметившего, что «в начале XIX в. Мольер был единственным из классиков, не потерявшим своего обаяния перед зрителем», и что он не утратил своего значения и в глазах романтиков; «естественность сопоставления

Он для сердца сберегал.
И любовник безнадежной,
Звездный мир страша собой,
Все кометою мятежной
Он стремится за тобой.

Отметим также переведенное А. И. Полежаевым в 1836—1837 гг. стихотворение Э. Легуве «Последний день Помпеи», в первой части которого дан пересказ шекспировской сцены Отелло и Дездемоны, уподобленных Везувию и Помпее. Этот перевод А. Полежаева, однако, увидел свет лишь в 1857 г. (А. Полежаев. Стихотворения. СПб., 1857, стр. 194—197).

[79] Б. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 119. Д. П. Якубович, ссылаясь на указанную заметку в «Table-Talk», также замечает: «Мольеровская комедия, прекрасно знакомая Пушкину с детских лет, очевидно, казалась ему несколько схематично-элементарной и представлялась шагом назад в изображении типа скупого сравнительно с разносторонне реалистическим изображением, данным Шекспиром» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 510).

[80] См.: Ю. Спасский. Пушкин и Шекспир. «Известия Академии наук СССР, Отделение общественных наук», 1937, № 2—3, стр. 416; ср. также: Ю. Спасский. Шекспир, Мольер, Пушкин. «Театр», 1937, № 1, стр. 14—22.

Шекспира с Мольером явствует хотя бы из того, что независимо от Пушкина эти имена сопоставлял Шатобриан в своем „Опыте об английской литературе“ (1836)».[81]

Сделанная Пушкиным в той же заметке особенно подробная и действительно увлекательная по своему глубокомыслию, меткости и живописному мастерству характеристика Фальстафа как «гениального создания» Шекспира в настоящее время пользуется международным признанием и хорошо известна английским шекспироведам.[82] Отметим также, что английское слово «the sack», употребленное Пушкиным в портретной характеристике Джона Фальстафа — «Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack), жирный обед» (XII, 160), вероятно, свидетельствует, что Пушкину был в это время доступен английский текст шекспировской хроники «Генрих IV» и «Веселых виндзорских кумушек», в которых выведен этот герой и где действительно не один раз упоминается данное слово в значении белого вина, привозившегося в Англию из Испании и с Канарских островов.[83]

Не все ссылки Пушкина на Шекспира или даже цитаты из его произведений восходят прямо к шекспировскому тексту; иногда они опосредствованы каким-либо иностранным или русским источником. В повести «Гробовщик» (1830), например, Пушкин вспоминает, между прочим, сцену с могильщиком в «Гамлете» (д. V, сц. 1), но эта ассоциация возникла у него не в процессе нового чтения шекспировской пьесы, а в связи с «Ламмермурской невестой» В. Скотта; замечание Пушкина («Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми»; VIII, 89) восходит

---

[81] Б. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 119.

[82] Еще в 1941 г. в XVI выпуске «Shakespeare Association Bulletin» пушкинские «Notes on Shylock, Angelo and Falstaff» напечатаны были в переводе Альберта Зигеля (pp. 120—121). Та же пушкинская заметка в переводе Ле Винтера вошла в хрестоматию «выдающихся западноевропейских высказываний о Шекспире»: Shakespeare in Europe. Edited by Oswald Le Winter. The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1963, pp. 160—162 (№ 13); переводу предпослана небольшая справка о Пушкине, в которой объясняется, что пушкинский отрывок о Шейлоке, Анджело и Фальстафе является «одним из немногих непосредственных утверждений» Пушкина о Шекспире, что так же ошибочно, как и другое предположение переводчика, будто этот фрагмент задуман Пушкиным еще в период работы его над «Борисом Годуновым» (стр. 161).

[83] См.: A. Schmidt. Shakespeare-Lexicon, vol. II. Berlin — London, 1886, p. 996; C. T. Onions. A Shakespeare Glossary. 2nd ed., Oxford, 1963, p. 187. Возможно, что пояснение Пушкина основано на каком-нибудь комментарии к тексту Шекспира. Н. К. Козмин в примечании к статьям и заметкам Пушкиил (Сочинения Пушкина, т. IX, ч. 2, Изд. АН СССР, Л., 1929, стр. 580—581) высказал догадку, что «характеристики шекспировских героев набросаны Пушкнным, может быть, под влиянием А.-В. Шлегеля, который тонко отметил особенности натуры Шейлока и личности Фальстафа»; впрочем, приведенные здесь же обширные выписки из «Cours de littérature dramatique» Шлегеля по изданию 1814 г. нисколько не подтверждают эту точку зрения; они, напротив, свидетельствуют о самостоятельности пушкинских суждений; для середины 30-х годов курс Шлегеля был для Пушкина уже совершенно архаическим.

непосредственно к XXIV главе этого романа В. Скотта.[84] Английская цитата в письме Пушкина к П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 г. — известные слова Ричарда III из трагедии Шекспира (д. V, сц. 4) — также ведет нас не к подлинному тексту шекспировской пьесы, но к эпиграфу стихотворения Вяземского, которое Пушкин и имеет в виду.[85] «Сонет» (1830) Пушкина — «Суровый Дант не презирал сонета» — упоминает Шекспира как «творца Макбета» (III, 214) и как создателя книги сонетов, но и это упоминание, и все стихотворение Пушкина в целом восходят одновременно к стихотворению Вордсворта («Scorn not the sonnet, critic») и подражанию ему Сент-Бева («Ne ris point des sonnets, ô, critique moqueur»): в обоих этих стихотворениях, английском и французском, Шекспир назван — у Вордсворта мы находим сравнение сонета Шекспира с «ключом, отмыкающим сердце», в более обычной связи Шекспир упомянут Сент-Бевом.[86] Укажем также на интересное для нас в том же отношении позднее стихотворение Пушкина «Не дорого ценю я громкие права» (1836), в котором цитируется известное восклицание Гамлета «Слова, слова, слова...» (III, 420). Хотя это стихотворение и названо «Из Пиндемонти», но изучение рукописи показало, что первоначально оно имело другое заглавие, зачеркнутое поэтом: «Из Alfred Musset»; вдохновившее Пушкина стихотворение А. Мюссе существует, и оно-то и напомнило ему восклицание Гамлета.[87]

Напомним еще многозначительное упоминание Шекспира в стихотворении Пушкина «Калмычке» (1829), где оно входит в ряд отрицательных сравнений, противопоставляющих вольный образ жизни среди степей калмыцкой красавицы традиционным и скованным условностями моды развлечениям столичных представительниц светской среды:

Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног
. .
Не восхищаешься Сен-Маром
Слегка Шекспира не ценишь...
(III, 159)

Легкое, бездумное, подражательное увлечение Шекспиром светских модниц Пушкин не считал обязательным для «праздных душ», предпочитая ему полное, но естественное неведение.

---

[84] См.: Д. П. Якубович. Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина». «Пушкин и его современники», вып. XXXVII, Л., 1928, стр. 111—112.

[85] Пушкин спрашивал П. А. Вяземского в этом письме о С. Н. Карамзиной: «Что Софья Николаевна? царствует на седле? A horse, a horse! My kingdom for a horse!» (XIV, 175). Он имел в виду не только увлечение С. Н. Карамзиной верховой ездой, но и посвященное ей стихотворение П. А. Вяземского «Прогулка в степи», незадолго перед тем напечатанное в «Литературной газете» (1831, 16 января, № 2), эпиграфом к которому поставлены указанные слова Ричарда III.

[86] См.: Н. В. Яковлев. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении. В сб. «Пушкин в мировой литературе», Л., 1926, стр. 122—124.

[87] См.: М. Н. Розанов. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти». «Пушкин», сб. II, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1930, стр. 124. Стих «Все это (видите ль) слова, слова, слова» был начат: «Как Гамлет»; в окончательном, переделанном тексте имя Гамлета попало в примечание к этому стиху.

В произведениях Пушкина 30-х годов существуют, однако, и такие места, которые, по-видимому, возникли под непосредственным воздействием Шекспира или представляют собой непроизвольные отклики поэта на запомнившиеся ему отдельные шекспировские сцены, стихи, выражения, при этом Шекспир, может быть явившийся бессознательным для Пушкина поводом к совершенно самостоятельному ходу мыслей, не упоминается.

Воздействие творчества Шекспира на драматургию Пушкина не было исчерпано «Борисом Годуновым»; оно сказалось еще в некоторых «маленьких трагедиях», написанных в болдинскую осень 1830 г. Эти драматические этюды, или «изучения», как их пытался определить сам поэт, не знаменовали его полного отхода от Шекспира; это были поиски той малой сценической формы, которая была бы более пригодной для русского театра, чем большие, громоздкие, трудные для театрального воплощения в новых условиях драмы Шекспира.[88] Любопытно, что одним из образцов для «маленьких трагедий» Пушкина были «Драматические сцены» Барри Корнуола, сохраняющие свою связь с техникой и манерой английской драматургии начала XVII в., что подчеркнуто, в частности, и некоторыми эпиграфами «сцен» Корнуола, заимствуемыми также из Шекспира.

Черты сходства «маленьких трагедий» с произведениями Шекспира бросились в глаза уже современникам Пушкина. Так, С. П. Шевырев еще в 1841 г., в статье о последних томах посмертного издания сочинений Пушкина, отметил близость двух сцен «Каменного гостя» к одной сцене в «Ричарде III»: речь идет о сценах обольщения Дон Гуаном Доны Анны у памятника командора и в ее доме, действительно имеющих некоторое сходство с объяснением между Глостером и леди Анной в трагедии Шекспира. «Сцены Дон Жуана с Донной Анной, — писал Шевырев, — напоминают много сцену в Ричарде III между Глостером (Ричардом III) и леди Анной, вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжала, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же; не мудрено, что Пушкин и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим гением мира».[89] Новейшие исследователи, анализируя эту параллель, также находят, что указанная пушкинская сцена в «Каменном госте» «родственна по структуре шекспировской сцене между Ричардом III и Анной» с тем, однако, различием, что у Шекспира «ситуация еще более острая».[90]

Отмечены также параллельные места из произведений Шекспира к «Скупому рыцарю». Как известно, еще Белинский находил, что «эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира», на что она может претендовать и «по выдержанности харак-

---

[88] Ср.: К. П. Архангельский. Проблема сцены в драмах Пушкина. Владивосток, 1930, стр. 8—11 («Труды Дальневосточного педагогического института», сер. VII, № 1).

[89] «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, стр. 246; то же сопоставление приводится в «С.-Петербургских ведомостях», 1841, 13 ноября, № 259.

[90] В. Волькенштейн. Драматургия. Изд. испр. и доп., М., 1960, стр. 73.

теров» главных драматических лиц, и «по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности».[91] Но это лишь общее впечатление. Яркий колорит западноевропейского средневековья, сообщенный Пушкиным этому произведению, а также ссылка его на мифического «Ченстона» долгое время заставляли русских критиков заподозривать существование западного оригинала «Скупого рыцаря». В связи с этим еще И. С. Тургенев (в письме к П. В. Анненкову от 2(14) февраля 1853 г.) сделал очень тонкое наблюдение; он процитировал из монолога Скупца стихи о совести, которые, по его мнению, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения»:

Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть,
Незваный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц, и могилы
Смущаются и мертвых высылают...

(VII, 113)

и прибавил: «Чистая английская, шекспировская манера».[92] В подкрепление этого суждения Н. О. Лернер привел действительно ряд сходных мест из произведений Шекспира, например мрачную картину могил, извергающих мертвецов, которая встречается у него неоднократно, что и заставляет думать, что она внушена Пушкину Шекспиром.[93]

Отмечено было также возможное отражение в «Русалке» (1832) сцены прощания Антония и Клеопатры в трагедии Шекспира (д. I, сц. 3). Впрочем, эта параллель, на которую несколько раз обращал внимание Ф. Ф. Зелинский,[94] не вызвала единодушного согласия исследователей

---

[91] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 563.

[92] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем. Письма, т. II, М.—Л., 1961, стр. 121.

[93] Н. О. Лернер (Рассказы о Пушкине. Л., 1929, стр. 218—220) напомнил прежде всего слова, сказанные Макбетом, когда он видит дух убитого Банко: «Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» (III, 4, 71—73); ту же картину выхода мертвых из могил он находит в словах Просперо в «Буре» (V, 1, 48—49). Гамлет спрашивает призрак отца (I, 4, 48—51):

...Зачем гробница,
В которой был ты мирно упокоен,
Разъяв свой тяжкий мраморный оскал,
Тебя извергла вновь...

(Перевод М. Л. Лозинского)

В одном из монологов Гамлета упоминается «тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир» (III, 2, 413—415); наконец, во II части хроники «Король Генрих VI» описывается зловещая ночь, когда «призраки разверзают свои могилы» (I, 4, 22). «Воображение Пушкина, — замечает по этому поводу Н. О. Лернер, — восприняло это создание Шекспирова воображения. Наш поэт обогатил пленивший его образ одною деталью, еще живее и еще мрачнее: у него могилы „смущаются“».

[94] Первоначально в статье «Мотив разлуки — Овидий, Шекспир, Пушкин» («Вестник Европы», 1903, № 10; перепечатана в кн.: Из жизни идей. Изд. 3, СПб., 1916, стр. 420—422), а затем и в работе об «Антонии и Клеопатре», предпосланной пере-

Пушкина; некоторые из них представили и свои возражения по этому поводу, настаивая, в частности, на том, что «между гордой и властолюбивой Клеопатрой и простодушной и доверчивой девочкой Пушкина нет ни тени сходства» и что поэтому сходные подробности в «Русалке» и «Антонии и Клеопатре» свидетельствуют лишь о близости понимания Шекспиром и Пушкиным «истины страстей» и «правды диалога на сцене».[95]

воду в сочинениях Шекспира под ред. С. А. Венгерова (т. IV, изд. Брокгауза—Ефрона, СПб., 1903, стр. 224; ср. также: Ф. Ф. Зелинский. Возрожденцы, вып. 2. Пб., 1922, стр. 39), Ф. Ф. Зелинский обращал внимание на ту сцену «Русалки», когда князь расстается с дочерью мельника, а она в горе и муке никак не может вымолвить ему то, что казалось самым важным:

Постой; тебе сказать должна я
Не помню что.
Князь
Припомни.
Она
Для тебя
Я все готова... нет не то... Постой —
Нельзя, чтобы навеки в самом деле
Меня ты мог покинуть... Все не то...
Да!.. вспомнила: сегодня у меня
Ребенок твой под сердцем шевельнулся.
(VII, 193)

По мнению Ф. Ф. Зелинского, в этом месте Пушкин невольно вспомнил о словах Клеопатры покидающему ее Антонию (I, 3,87—95):

Друг друга мы покинем, — нет не то.
Друг друга мы любили, — нет не то.
Все знаешь сам. Хотела что-то
Сказать я. Только память у меня
Похожа на Антония. Забыта
Я им совсем.

Когда Антоний отвечает на это, что она является воплощением легкомыслия, Клеопатра бросает реплику:

Поверь, не так легко так близко к сердцу
Такое легкомыслие носить,
Как носит Клеопатра.
(Перевод Н. Минского)

В оригинале:

'Tis sweating labour
To bear such idleness so near the heart.

Этими словами, повергавшими в недоумение комментаторов Шекспира, Клеопатра, по мнению Зелинского, прозрачно намекает на свою беременность: «Чего не понял ни один из толкователей Шекспира, то сразу уловил, руководясь одним своим поэтическим чутьем, наш Пушкин» (см. также: Н. О. Лернер. Пушкинологические этюды. XI. Из отношений Пушкина к Шекспиру. «Звенья», т. V, М.—Л., 1935, стр. 137—140).

[95] М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 182.

А. С. Пушкин. Перевод начала «Меры за меру». Автограф.
Пушкинский Дом.

Напомним, впрочем, что еще Н. Г. Чернышевский отметил «шекспировский элемент» в «Русалке» Пушкина, утверждая, что эта неоконченная драма прямо возникла из «Короля Лира» и «Сна в летнюю ночь».[96] С другой стороны, однако, утверждали, что поэма, вставленная в «Египетские ночи» Пушкина, навеяна той же трагедией Шекспира «Антоний и Клеопатра».[97]

В 50-х годах П. И. Бартенев записал следующее свидетельство приятеля Пушкина — П. В. Нащокина, хорошо осведомленного о жизни поэта и относительно его творческих замыслов: «Читая Шекспира он (Пушкин, — *М. А.*) пленился его драмой „Мера за меру“, хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему Фаусту, он перевел Шекспирово создание в своем Анджело». Здесь же Бартенев отметил, что именно П. В. Нащокину Пушкин говорил: «Наши критики не обратили внимания на эту пиесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал».[98]

Это сообщение, как и многие другие свидетельства Нащокина, отличается полной достоверностью. Пушкин действительно начал переводить «Меру за меру» Шекспира с английского подлинника, приступив к этой работе еще до того, как он начал писать «Анджело», т. е. до начала октября 1833 г. Рукопись пушкинского перевода дошла до нас, но долгое время известна была лишь по неточной копии, которой пользовался П. В. Анненков.[99] Ознакомившись с этой несовершенной копией, Н. И. Стороженко уже много лет назад подчеркивал, что этот «мастерской перевод» лишь нескольких первых сцен «Меры за меру» «показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира».[100] Публикация всего текста этого перевода в 1936 г.[101] позволила лучше вникнуть в самый процесс работы над ним Пушкина и отделить его — как самостоятельный этап — от создания вовсе заслонившего его «Анджело». В своем переводе Пушкин был очень точен и верен оригиналу; он сохранил и шекспировское место действия г. Вену, тогда как в «Анджело» действие происходит, как известно,

В одном из городов Италии счастливой.

Напомним, что в уже цитированной выше XVIII заметке своего «Table-Talk» Пушкин дал ключ к собственному пониманию характера

[96] Там же, стр. 139.

[97] См.: А. Р. Кугель. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1934, стр. 22. См. также: И. М. Нусинов. «Антоний и Клеопатра» и «Египетские ночи» Пушкина. В его кн.: Историко-литературные чтения. М., 1958, стр. 231—295 (однако эта статья, несколько раз перепечатанная, страдает вульгарно-социологическими обобщениями).

[98] Цит. по: М. Цявловский. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах. М., 1925, стр. 47.

[99] См.: И. А. Шляпкин. Из неизданных бумаг Пушкина. СПб., 1903, стр. 71—74.

[100] Венок на памятник Пушкину. СПб., 1880, стр. 226.

[101] См.: Д. П. Якубович. Перевод Пушкина из Шекспира. «Звенья», т. VI, М.—Л., 1936, стр. 144—148.

шекспировского Анджело и своей заинтересованности этим образом. Он писал, что Анджело нисколько не похож на «однолинейного» мольеровского Тартюфа и, перечислив характерные черты шекспировского лицемера, заключал: «Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (XII, 160).

Слова Пушкина поясняют, что интерес его к образу Анджело был столь велик, что он бросил свой перевод «Меры за меру», увлеченный задачей свободного пересоздания этого произведения, возможностью самостоятельной творческой работы в пределах той же заданной темы. Вопрос о том, почему Пушкин отказался от драматической формы и прибег к повествовательной, к «рассказу в стихах» неоднократно возникал перед его исследователями. П. В. Анненков объяснял это «последним направлением творческой мысли поэта», склонностью его к эпическим жанрам: «Эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании».[102] По мнению Б. В. Томашевского, Пушкина увлекла задача представить развитие сложного и противоречивого характера Анджело в поэме, потому что «до тех пор задачи развертывания психологии героя в их противоречиях и внутренней цельности Пушкин разрешал только в драматической форме. Ни в поэме, ни в прозе он вплотную к этому не подходил».[103] М. Н. Розанов интересно аргументировал еще одно предположение, что на эпическую, точнее, новеллистическую форму Пушкина натолкнул «самый характер шекспировского сюжета». «Хотя ближайшим источником для Шекспира послужила драма Джорджа Уэтстона „Промос и Кассандра“ (1578), но сам автор драмы заимствовал сюжет у итальянского новеллиста Джиральди Чинтио», — пишет М. Н. Розанов и отмечает, что «оба автора колебались во внешнем оформлении сюжета. Сам Чинтио впоследствии превратил свою новеллу в драму («Eritia»), а Уэтстон, начавший с драмы, несколько позже перевел итальянскую новеллу. Таким образом, сюжет допускал ту и другую обработку. Но Пушкин, выпустив из „Меры за меру“ весь элемент грубокомический, перешедший в нее из драмы Уэтстона, вернулся к основному сюжету новеллы Джиральди Чинтио и тем самым легко мог прийти к мысли изложить его в стиле итальянской новеллы».[104] Любопытно, что европейские шекспиристы послепушкинского времени, например Г. Гервинус, ничего не зная ни о Пушкине, ни об его «Анджело», утверждали, что достоинства шекспировской «Меры за меру» сделались бы особенно ясными, если бы эта драма была превращена в новеллу.[105]

---

[102] П. В. Анненков. Материалы для биографии Пушкина, стр. 389.

[103] Б. Томашевский. Пушкин, кн. II. М.—Л., 1961, стр. 407—408.

[104] М. Н. Розанов. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина. «Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова», Л., 1934, стр. 377—389.

[105] Там же (со ссылкой на кн.: Гервинус. Шекспир. Пер. К. Тимофеева. СПб., 1878, т. III, стр. 76).

Очень возможно, что Пушкину были известны дошекспировские превращения сюжета об Анджело и Изабелле и что он знал об его итальянском происхождении; во всяком случае, он вернул сюжет на его подлинную родину, что повлекло за собою «итальянизацию» действующих лиц и воспроизведение couleur locale эпохи Возрождения. «В „Анджело“, — замечает М. Н. Розанов, — облеченном в форму итальянской новеллы, Пушкин воссоздает итальянское Возрождение с таким же искусством, с каким он воскрешал перед нами Испанию Дон Жуана, Египет Клеопатры, Аравию Магомета, Англию пуритан и т. д.».[106]

Зарубежные критики пушкинской поэмы — последней в его творчестве, в которой он встретился с Шекспиром, подчеркивают ее достоинства и выдающиеся поэтические качества. Обращают внимание на то, что истолкование образа Анджело, которое дает Пушкин, близко соответствует той характеристике его, какую мы находим у В. Хэзлитта,[107] и что Пушкин как будто предвидел ход последующей шекспировской критики, выделив в «Мере за меру» именно те сцены, которые представлялись наиболее существенными, и опуская в своем пересоздании те, которые казались лишними и неудачными.[108]

Несмотря на сравнительное обилие исследований, излагающих историю отношений Пушкина к Шекспиру, тема эта не может еще считаться исчерпанной. В дальнейшем представляло бы интерес, в частности, выяснить, как Шекспир освещен в книжках пушкинского «Современника», выпущенных в свет самим поэтом; сошлемся, например, на замечание о Шекспире в статье Гоголя («О движении журнальной литературы»)[109] или на то, что на страницах пушкинского журнала появилась «драматическая сказка» Н. М. Языкова «Жар-птица», в которой усматривают монологи и сцены, пародирующие «Гамлета».[110]

Знатоком Шекспира в 30-е годы считался у нас кн. П. Б. Козловский, несколько раз бывавший в Англии, блестящий русский дипломат и увле-

---

[106] Там же, стр. 389.

[107] G. Gibian. «Measure for Measure» and Pushkin's «Angelo». PMLA, 1951, vol. LXVI, № 4, pp. 429—431. Отметим, что еще в 1833 г. о книге «Характеры Шекспира в его драмах» (1817) Гацлитта (sic!) писали в «Телескопе» (1833, ч. XVI, № 18, стр. 211 и сл.).

[108] G. Gibian. «Measure for Measure» and Pushkin's «Angelo», p. 430 (со ссылкой на кн.: E. M. Tillyard. Shakespeare's Problem Plays. London, 1950, pp. 121—122).

[109] См. ниже, стр. 203. Гоголь и Пушкин несомненно касались Шекспира в своих беседах. Подтверждение этого содержится в статье Г. П. Данилевского «Знакомство с Гоголем»; впрочем, мемуарист приводит малоправдоподобные слова, будто бы сказанные Гоголем в 1851 г. о Пушкине: «„Цимбелин“ был любимою драмой Пушкина: он ставил его выше „Ромео и Юлии“» (Г. П. Данилевский, Сочинения, т. XIV, СПб., 1901, стр. 103).

[110] Начало сказки «Жар-птица» напечатано в «Современнике» в 1836 г. Пародийность сюжетной завязки ощущается здесь в монологе царя Выслава, представляющем собой «юмористическую параллель к гамлетовскому быть или не быть», «наставление Выслава сыновьям перед отправкой их на поиски Жар-птицы напоминает обращение шекспировского Полония к Лаэрту» и т. д. (И. П. Лупанова. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, стр. 445—447).



Луцио и Изабелла. Рисунок Пушкина к поэме «Анджело» (1883).
Пушкинский Дом.

кательный собеседник. Пушкин в посвященном ему стихотворении назвал его «другом бардов Англии» и добивался сотрудничества его в «Современнике». Некоторые из отзывов его о Шекспире сохранились. Так, он в своих воспоминаниях говорил: «Только в Англии мог Шекспир сам от себя найти, без помощи Горация, тайну характера достойного человека, которую поэт древности выразил в словах более выспренних, но не более сильных (см. оду Justum ac); вот эти два стиха Шекспира:

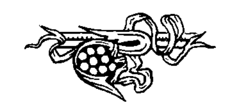
> He would not flatter Neptune for his trident,
> Or Jove for's power of thunder.
> (Он не станет льстить Нептуну из-за его трезубца или Юпитеру из-за его силы громовержца)» («Кориолан», III, 1, 255—256).[111]

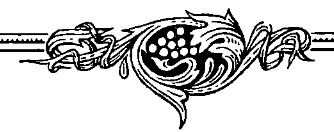
Небесполезными были бы подсчеты всех довольно многочисленных упоминаний Шекспира у Пушкина,[112] распределенные по годам, по произведениям Шекспира и т. д. Тем не менее даже приведенные здесь данные безусловно позволяют признать широкое и довольно полное знакомство Пушкина с произведениями Шекспира; их понимание и истолкование достигнуты были продолжительными и упорными занятиями поэта, который тщательно изучал их тексты как в переводах, так и в подлиннике. Результаты этих трудов, сопоставленные с итогами изучения Шекспира современной Пушкину критики, в особенности разительны: Пушкин впервые обнаружил ту глубину и безошибочность в постижении великого английского драматурга, которых в состоянии была достигнуть русская литературная и эстетическая мысль в XIX столетии, и впоследствии часто возвращавшаяся к его оценкам и суждениям о Шекспире.

---

[111] W. Dorow. Fürst Kosloffsky. Leipzig, 1846, S. 73.

[112] См. весь необходимый для анализа материал в кн.: Пушкин, Полное собрание сочинений, справочный том, М.—Л., 1959, под словом «Шекспир» (стр. 453—454).





Глава IV

РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

1

В истории русского шекспиризма вторая половина 20-х годов и 30-е годы являются весьма важным периодом. Именно в это время великий английский драматург, которого до тех пор знала лишь наиболее образованная часть передовой интеллигенции, постепенно становится известным всей читающей России. К этим годам относятся первые успешные попытки воссоздать в русском переводе подлинного Шекспира. Тогда же началось завоевание Шекспиром русской сцены. Наконец, в 30-х годах XIX в. в работах И. Я. Кронеберга отечественное шекспироведение делает первые шаги.

Для пробуждения интереса к Шекспиру огромное значение имели произведения Пушкина, в которых сказалось воздействие великого английского драматурга. Те, кто читал и разбирал «Бориса Годунова», «Анджело», не могли не думать о творце «Макбета», «Ричарда III» и «Меры за меру».

Если в 1825 г. рецензент «Шекспировых духов» Кюхельбекера просил читателей «взять в соображение, как мало известен у нас Шекспир»,[1] то в 1833 г. А. В. Никитенко, тогда еще адъюнкт Петербургского университета, утверждал: «*Просвещенная часть* нашей публики умеет уже ценить Шекспира».[2] А еще через несколько лет тот же Никитенко, ставший

---

[1] «Московский телеграф», 1825, ч. VI, № 22, стр. 197. Возможно, что этим рецензентом был В. Ф. Одоевский (см. выше, стр. 136, прим. 38).

[2] А. Н—ко. О переводе Шекспира. «Северная пчела», 1833, 29 марта, № 70, стр. 277. Курсив мой, — *Ю. Л.*

к тому времени профессором, уже недовольно брюзжал, что «достославное имя» Шекспира «скоро стыдно будет произносить: так сделалось оно пошлым, переходя из одних недостойных уст в другие».[3] Каково бы ни было отношение к этому самого Никитенко, он засвидетельствовал, что к 40-м годам Шекспир стал известен каждому грамотному человеку в России.

Великий английский драматург воспринимается в этот период главным образом в русле романтических идей, и сочинения европейских романтиков играют при этом немаловажную роль. Как известно, движение романтизма в Европе создало подлинный культ Шекспира,[4] начало которому положили ранние немецкие романтики. Их преклонение перед создателем «Гамлета» было в известной мере подготовлено предшественниками — просветителями (Лессинг, Виланд), деятелями «Бури и натиска» и Гете. Теоретики нового направления, братья Фридрих и Август-Вильгельм Шлегели, видели в творчестве Шекспира воплощение и оправдание романтического искусства, свободного и всеобъемлющего. Они рассматривали драмы Шекспира как художественное целое, в котором слиты воедино богатство и многообразие выразительных средств, и это дало им возможность понять органичность и закономерность шекспировской формы, опровергнуть догматическую критику, судившую драматурга по априорным канонам и рационалистическим схемам. В «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» (1809—1811) А.-В. Шлегель отвергал распространенное мнение о Шекспире как «бессознательном» поэте, творящем под влиянием стихийного чувства, и доказывал, что это был художник, обладавший большой духовной культурой, продуманными целями и художественным мастерством. Людвиг Тик занялся интерпретацией фантастических пьес Шекспира. Вслед за Гердером романтики связывали шекспировское искусство с эпохой Возрождения, которую, однако, толковали идеалистически.

Изучение творчества Шекспира и его поэтики дало возможность А.-В. Шлегелю впервые создать адекватный перевод 17 пьес, который сыграл большую роль в популяризации Шекспира и долгое время служил образцом для переводчиков разных стран, в том числе и России. «Благодаря немцам, — заметил Белинский, — вся Европа узнала Шекспира, которого Вольтер заклеймил прозвищем „пьяного дикаря“».[5]

Во Франции интерес к Шекспиру ранних романтиков — мадам де Сталь, Шатобриана, Нодье — превратился у романтиков эпохи реставрации в истинный культ с определенным политическим оттенком: Шекспир становится знаменем в литературной и общественной борьбе против классицизма и реакции. Статьи о Шекспире становятся романтическими манифестами, а манифесты романтиков говорят о Шекспире.

---

[3] А. Никитенко. Речь о современном направлении отечественной литературы. СПб., 1841, стр. 19.

[4] Подробнее об этом см.: Н. П. Верховский. Шекспир в европейских литературах. В сб. «Шекспир. 1564—1939», Л.—М., 1939, стр. 67—80.

[5] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 296.

Таким манифестом романтизма явилась уже упоминавшаяся выше статья либерального историка и критика Франсуа Гизо «Жизнь Шекспира», предпосланная изданию заново отредактированных переводов Летурнера (1821). Это был эстетический трактат, отстаивавший драматическое искусство широкого общественного звучания, не ограниченного рамками личных переживаний, и публицистическое произведение, доказывавшее необходимость демократизации общества. Виктор Гюго и Альфред де Виньи в предисловиях к своим драмам пытались опереться на Шекспира, провозглашая принципы новой драмы, свободной от классических оков. В частности, Гюго ссылается на английского драматурга, утверждая эстетичность уродливого. Шекспир оказал большое (хотя и одностороннее) влияние на французскую романтическую, особенно историческую драматургию.

Французская романтическая критика имела значительный резонанс в России. Посвященные Шекспиру статьи Гизо, Гюго, Виньи и других авторов, как мы покажем ниже, популяризировались русскими журналами.

Наименьшее значение для России имели английские представители романтического шекспиризма. Статьи о Шекспире крупнейшего теоретика английского романтизма Самуэля Кольриджа, который под влиянием немцев подошел к изучению Шекспира как целостного художественного явления, на русский язык не переводились. Только некоторые очерки из талантливой книги Вильяма Хэзлитта «Характеры шекспировских пьес» появились в русской печати в конце 30-х—начале 40-х годов.

Главную роль в популяризации Шекспира в России рассматриваемого периода играли журналы. Как раз в это время формируется и утверждается тот тип русского литературного журнала, который вытеснил альманахи и сборники и просуществовал почти без изменений до конца XIX в. Число журнальных статей, посвященных Шекспиру или в той или иной мере касающихся его, неуклонно возрастает с каждым годом. Ссылки на Шекспира становятся в журналах своеобразной модой, по поводу которой в 1836 г. иронизировал Гоголь: «...рецензент, о какой бы пустейшей книге ни говорил, непременно начнет Шекспиром, которого он вовсе не читал. Но о Шекспире пошло в моду говорить, — итак, подавай нам Шекспира! Говорит он: „С сей точки начнем мы теперь разбирать открытую пред нами книгу. Посмотрим, как автор наш соответствовал Шекспиру", а между тем разбираемая книга чепуха, писанная вовсе без всяких притязаний на соперничество с Шекспиром, и сходствует разве только с духом и образом выражений самого рецензента».[6] Даже этот сатирический выпад свидетельствует о росте журнальной популярности Шекспира и утверждении его как своего рода эстетического эталона.

Ведущее положение после разгрома декабристского движения, когда в условиях николаевской реакции, особенно жестоко свирепствовавшей в столице, центр русской культурной жизни временно переместился

---

[6] Н. В. Гоголь. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах. Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 174.

в Москву, занимали московские журналы — «Московский телеграф», «Московский вестник», «Атеней», «Московский наблюдатель», «Телескоп». Благодаря им в первую очередь в русском обществе стала распространяться слава Шекспира.

Первое место среди московских журналов принадлежало «Московскому телеграфу» (1825—1934) Н. А. Полевого — «решительно лучшему журналу в России от начала журналистики», по словам Белинского.[7] Печатный орган демократической направленности, с энциклопедической программой, рассчитанный в отличие от соперничавших с ним «Московского вестника» и «Московского наблюдателя» на сравнительно широкие круги читателей, «Московский телеграф» выступил в русской литературе с энергичной пропагандой романтизма. Популяризация Шекспира являлась составным элементом этой пропаганды.

Издатель «Московского телеграфа» Николай Алексеевич Полевой (1796—1846) — просветитель и приверженец буржуазно-демократических взглядов, далекий, однако, от революционности, в своей литературно-критической деятельности ориентировался во многом на французских левых романтиков. Статьи представителей «новой школы французской», как он называл их,[8] систематически появлялись в «Московском телеграфе», и именно из них читатели журнала могли почерпнуть сведения о Шекспире и о его значении для современной литературы. Нередко эти статьи рекомендовались читателю специальным примечанием самого издателя.

Уже в 1825 г., в первой же части «Московского телеграфа», была напечатана переведенная с французского анонимная статья «Корнель, Шекспир и Альфиери», в которой английский драматург как поэт «обыкновенного, взятого из настоящего мира» противопоставлялся Корнелю с его миром героев. «Дураки и рыцари, — писал автор, — короли и влюбленные, мещанки и принцессы — все введены в один цирк, без порядка брошены на позорище все состояния, и с гибкою силою ума чудного, одного из замечательнейших умов, о каких говорит история, Шекспир нисходит и восходит, и одинаков везде: комик с жаром, трагик с блеском!».[9]

В «Московском телеграфе» были переведены и напечатаны такие важные декларации французского романтизма, уделявшие большое внимание Шекспиру, как знаменитое предисловие Гюго к «Кромвелю» («Préface de Cromwell», 1827)[10] и предпосланное Альфредом де Виньи его переводу «Отелло» «Письмо к лорду ***, графу *** о спектакле 25 октября 1829 г.

---

[7] В. Г. Белинский. Николай Алексеевич Полевой. Полное собрание сочинений, т. IX, 1955, стр. 693.

[8] «Московский телеграф», 1830, ч. XXXVI, № 24, стр. 423.

[9] Там же, 1825, ч. I, № 3, стр. 204.

[10] При переводе были сокращены начало и конец предисловия, относящиеся непосредственно к пьесе Гюго, и оно было озаглавлено «О поэзии древних и новых народов» («Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 19, стр. 297—331; № 20, стр. 435—471).

и о драматической системе» («Lettre à Lord *** Earl of *** sur la soirée du 25 octobre, et sur un système dramatique», 1829).[11]

В обоих документах авторы ссылались на Шекспира, обосновывая принципы романтического искусства. Гюго, в частности, подчеркивал у него соединение разнородных элементов, в чем он видел отличительную черту новой поэзии. Разделяя развитие поэзии на три эпохи — оду, эпопею и драму, французский поэт считал Шекспира наиболее полным воплощением драмы, сплавляющей воедино великое и смешное, трагедию и комедию. В то же время и Гюго, и Виньи выступали против внешнего подражания Шекспиру, ибо общество непрерывно развивается и философия и дух поэзии должны соответствовать современным потребностям. С другой стороны, гений всегда самобытен и неподражаем.

К этим статьям в «Московском телеграфе» примыкает пространная статья французского романтика де Брольи «О состоянии драматического искусства в 1830 году во Франции», написанная по поводу «Венецианского мавра» Виньи и появившаяся первоначально в «Revue française».[12]

Говоря о вторжении «варвара» Шекспира на французскую сцену, де Брольи рассматривает изменения во вкусах французской публики, которые он связывает с общественным переустройством, вызванным французской революцией. Он восхищается Шекспиром, однако далек от идолопоклонства и с этой точки зрения критикует культ Шекспира, созданный А.-В. Шлегелем.

Статьи Гюго и Виньи, посвященные утверждению новых литературных принципов и носившие поэтому декларативный характер, хотя и касались Шекспира, однако были бедны фактическими сведениями о нем. В меньшей мере это относится к статье де Брольи, но она была рассчитана на читателей, уже знающих творчество создателя «Отелло». Между тем Полевой был заинтересован в материалах, которые бы знакомили с Шекспиром читателей, недостаточно о нем осведомленных. Этому требованию больше удовлетворяли статьи издателя французского журнала «Le catholique» барона Экштейна.[13] Фердинанд Экштейн (1790—1861), ультрамон-

---

[11] Письмо графа Альфреда де Виньи к лорду ***, графу ***. «Московский телеграф», 1830, ч. XXXVI, № 24, стр. 423—463. Трудно объяснить, почему в «Московском телеграфе» не был напечатан такой важный манифест французского романизма, как статья Гизо «Шекспир и его время», тем более что Гизо был назван в журнале «просвещенным, умным, здраво и искренно мыслящим человеком» («Московский телеграф», 1828, ч. XXIII, № 17, стр. 96). Можно лишь предполагать, что Полевой отказался от статьи Гизо, обнаружив, что его опередили другие журналы (см. ниже, стр. 232—234).

[12] De Broglie. Sur l'état de l'art dramatique en France en 1830. «Revue française», 1830, janvier. Русский перевод озаглавлен: Le maure de Venise, tragedie... traduite de l'anglais de Shakespeare par M. Alfred de Vigny («Московский телеграф», 1830, ч. XXXIV, № 15, стр. 340—377; № 16, стр. 472—509).

[13] В рецензии на переводы из Шекспира В. Якимова указывалось: «...о самом Шекспире было много писано в журнале нашем; даже незнакомые с сим бессмертным писателем могли составить себе о нем верное понятие из статей Экштейна, из разбора Отелло и многих других, подобных» («Московский телеграф», 1833, ч. LI, № 9, стр. 152).

тан и ревностный защитник католицизма (что отразилось на заглавии его журнала), представлял правое крыло французского романтизма. Ориентируясь в своих литературных взглядах на братьев Шлегелей, он много занимался драмой. В «Московском телеграфе» помещались его популярные очерки не только о Шекспире, но также о трагедии Гете, о драме вообще, об арабской и индийской литературах.

Пристрастие Полевого к Экштейну обличает значительную неопределенность и расплывчатость демократических взглядов русского критика. Он называл французского публициста «глубокомысленным мистиком», который ищет «познания бога, природы и человека... благоговейно преклоняя колена свои пред алтарем вездесущего».[14]

Из статей Экштейна, печатавшихся в «Московском телеграфе», четыре имели отношение к Шекспиру: разбор избранных произведений Шекспира, переведенных на французский язык Брюгьером де Сорсум[15] (в статье ставился вопрос о передаче Шекспира по-французски, разбирались трагедии «Макбет» и «Кориолан»); «Отелло Шекспира и Отелло Дюсиса»[16] (разбор и сопоставление двух трагедий, критика драматургии Дюсиса); «О драматической литературе новых народов»[17] (здесь Шекспир рассматривался как представитель романтического театра) и, наконец, «О драматической поэзии в Англии до Шекспира и о Шекспировой драме».[18]

Взгляд Экштейна на Шекспира был малооригинален; в его статьях чувствуется сильное влияние А.-В. Шлегеля. Экштейн считал, что в творчестве английского драматурга слиты два поэтических начала: высшее вневременное и вненациональное «философическое» и национально ограниченное «историческое». Поэтому Шекспир превосходит своих предшественников и современников, которые только национальны. Они изображали англичанина, он — человека. Согласно Экштейну, Шекспир был поэт-мыслитель, и это подчеркивание интеллектуального начала его творчества объективно противостояло распространенному мнению о гении-невежде, который творит бессознательно и безотчетно (например, в статьях Полевого, см. ниже), и являлось наиболее ценным в статьях французского критика. Однако в целом концепция Экштейна основывалась на его религиозных воззрениях: отличительные черты театра Шекспира он выводил из христианских празднеств, а трагический пафос его творчества — из того

---

[14] Н. П. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах. «Московский телеграф», 1832, ч. XLIII, № 2, стр. 215.

[15] Chefs-d'oeuvre de Shakespeare, traduits conformément au texte, par feu Bruguiere, baron de Sorsum. «Московский телеграф», 1828, ч. XXI, № 11, стр. 339—364. Переводчиком статьи был С. П. Шевырев.

[16] «Московский телеграф», 1828, ч. XXII, № 13, стр. 73—81. В примечании указывалось, что статья, содержащая «зрелое суждение опытного критика, глубоко постигнувшего свой предмет», публикуется в ответ на статью об «Отелло» в «Московском вестнике», автор которой (С. П. Шевырев) «наговорил много, но не отдал сам себе отчета в том, что говорил».

[17] «Московский телеграф», 1828, ч. XXVI, № 7, стр. 221—247; ч. XXVII, № 9, стр. 3—39; № 12, стр. 409—431.

[18] Там же, 1831, ч. XL, № 13, стр. 63—93; № 14, стр. 214—242.

обстоятельства, что драматург был якобы тайным католиком, свободу совести которого связывал угнетающий протестантизм.[19] Католическими мотивами проникнуто и представление Экштейна о Шекспире как некоем высшем судье, который водворяет порядок среди хаоса страстей; это порядок не согласия, но правосудия.

Проявляются в статьях и антидемократические тенденции Экштейна. Он опровергает «ложное мнение», будто Шекспир — друг простолюдинов, подчеркивает презрение к толпе, которая изображается драматургом с «карательной иронией», и т. п. Словом, хотя статьи Экштейна и имели определенное познавательное значение, реакционные воззрения автора уменьшали их ценность.

Из других иностранных статей, печатавшихся в «Московском телеграфе», к Шекспиру имели отношение «Две главы из истории Шотландии, сочиненной Валтером Скоттом», где вторая глава была посвящена легенде о Макбете,[20] и «Историческое обозрение английской поэзии» поэта Томаса Кэмпбела (или, как он был назван в журнале, Кампбеля).[21] Последний считал трагедии «Гамлет», «Макбет» и другие произведениями готического, германского начала английской поэзии. Шекспир, писал он, изучил естественные страсти и, проникнув в безграничную область души, постиг запутанную игру страстей. Созерцая его героев, мы познаем человечество.

Таков был литературно-критический фон, на котором появились статьи самого Полевого. Романтизм привлекал Полевого как освободительная стихия, сбрасывающая с литературы оковы классицизма, критик связывал его с идеями французской революции, с освободительным движением народов.[22] Шекспир же в глазах Полевого — самый великий романтический поэт, гений, «из творений коего развивается мир романтизма, как из творений Гомера развился мир классической поэзии древних».[23]

О творчестве Шекспира Полевой много размышлял и неоднократно обращался к нему по самым разным поводам. Кроме того, специальную статью он посвятил характеристике Шекспира и разбору «Сна в летнюю ночь» (1833), а в статье о «Борисе Годунове» Пушкина (1833) уделил большое внимание историческим драмам Шекспира.

«Плененный гением Шекспира, очарованный этим могущим колдуном Шекспиром»,[24] Полевой считает, что самые восторженные выражения

[19] Характерно в этой связи истолкование «Гамлета» у Экштейна. Гамлет — враг общества; его мизантропия порождена деизмом, ведущим свое начало от протестантизма. «Это самое ужасающее изображение гения человеческого, — пишет Экштейн о Гамлете, — оставленного самому себе, когда он не простирает рук своих ни к богу, ни к природе!» («Московский телеграф», 1831, ч. XL, № 13, стр. 87).

[20] «Московский телеграф», 1828, ч. XXI, № 11, стр. 323—338.

[21] Там же, ч. XIX, № 2, стр. 254—271.

[22] См. его статью, посвященную изложению теоретических основ романтизма, «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах» («Московский телеграф», 1832, ч. XLIII, №№ 1—3).

[23] Рецензия на «Гамлета» в переводе М. Вронченко («Московский телеграф», 1828, ч. XXIV, № 24, стр. 497).

[24] Н. П. Шекспирова комедия Midsummer night's dream (Сон в летнюю ночь). «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 19, стр. 399.

слабы для него. «Мир Шекспира безмерен, как вселенная; поэзия его всецветна, как свет. Он волшебник; и кто однажды заговорен им, тот вечный раб его».[25] «Кроме Шекспира, никто не умел глубоко проникать в душу человека философиею, быть всеобщим, переходя во все характеры веков и людей, и всемирно выражать все это своею поэзиею».[26] Шекспир вместе с Гете, Гомером и Данте — всеобъемлющие поэты, противостоящие односторонности большинства писателей.[27]

Однако, когда Полевой, первый русский критик, применивший исторический метод, попытался определить место Шекспира в истории литературы, отсутствие продуманной концепции развития европейской литературы помешало ему сделать это. То он называет Шекспира вместе с Лопе де Вега и Гете создателем «новейшей драмы»,[28] то относит его к средним векам: «всеобъемлющий Омир средних веков — Шекспир».[29] Или, перечисляя величайших поэтов — «солнцы всемирной поэзии», пишет: «... в мире древнем — *Омир*; в мире среднем — *Данте* и *Шекспир*; в мире новом — *Гете* и *Байрон*».[30] Наконец, он относит Шекспира вместе с Бэконом к эпохе, когда в Европе «распространялась... жизнь ума» (т. е. к Возрождению).[31]

В то же время в своих статьях Полевой создает романтический образ Шекспира — поэта par excellence, «невежды и гения», который творит независимо от времени и пространства, безотчетно, не зная «систем и пиитик», почерпая содержание своих творений из глубины собственной души. Комедии Шекспира — создания его «веселого *воображения*», исторические драмы — «глубокого *ума*», трагедии — «всеобъемлющего *сердца*».[32] Вот ему попалась сказка об Амлете. «Орлиным взором проникает он в сущность идеи, скрытой в этой сказке; поэтические подробности представляются ему сами собою; все осветилось глубиною его мысли; тут есть все — уродливость гения, великое и малое страстей, безобразное и прекрасное... Что ему за дело до системы и философии? Его система в душе, его философия в сердце, его тайна в великой идее, которую угадал его гений. Он писал, может быть, на каком-нибудь обрубке, за кулисами; он не справлялся с психологическим трактатом о душе человека».[33] Создания Шекспира не стоят ему «труда и работы». «... Этот человек, не знав-

---

[25] Там же, стр. 371.

[26] Н. П. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах. «Московский телеграф», 1832, ч. XLIII, № 2, стр. 234—235.

[27] См. там же, стр. 223.

[28] Н. П. Опыт науки изящного, А. Галича... «Московский телеграф», 1826, ч. IX, № 10, стр. 137.

[29] Н. П. Баллады и повести В. А. Жуковского. «Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 19, стр. 362.

[30] Poezye Adama Mickiewicza. «Московский телеграф», 1829, ч. XXVI, № 6, стр. 197.

[31] Н. П. Торквато Тассо. Драматическая фантазия в стихах. Сочинение Н. К. «Московский телеграф», 1834, ч. LV, № 3, стр. 465.

[32] «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 19, стр. 380.

[33] Борис Годунов. Сочинение А. С. Пушкина. «Московский телеграф», 1833, ч. XLIX, № 2, стр. 295—296.

ший географии, не знавший ни одного языка, кроме английского, знал все», его «внутреннее бытие» — «все человечество, вся вселенная». «Перебирая Шекспировы пьесы хронологически, вы как будто читаете тайную летопись души его».[34]

Это иррациональное творчество и постигать надо не разумом, но душой. «Ум, вообще говоря, — пишет Полевой, — никуда не годится при чтении Шекспира». «Кто не умеет изъяснить Шекспира, но глубоко чувствует его, тот понимает его... Читайте его, как любите, — безотчетно... и верьте, что в недрах души его, как в безднах океана, сокрыт такой мир, которого не изъяснит все человечество, пока необъяснимою для него останется бездна океана нашего собственного бытия».[35]

Созданный Полевым образ Шекспира отражал более общие его представления о гениальном поэте, носителе божественного огня, недоступном пониманию обыкновенных людей, а потому и чуждом им.[36] Эти взгляды сложились не без влияния шеллингианской концепции непостижимого стихийного гения-творца, в значительной мере опрощенной и вульгаризированной и заимствованной у французского философа-эклектика Кузена, по сочинениям которого Полевой знакомился с современной философией.[37]

В то же время критик-демократ настойчиво указывает, что этот гений — выходец из народа. Шекспир — «сын бедного торгаша шерстью», в 25 лет он «был мужиком, нищим, убежавшим из своей родины».[38] «Уродливый мужик», — пишет о нем Полевой в другом месте.[39] Полевому, как буржуазному идеологу, было важно подчеркнуть плебейство Шекспира, несвязанность природного дара с происхождением. Он вспоминает Шекспира, когда ему нужно заклеймить аристократическое чванство, и пишет с возмущением в «Аббаддонне» как о наиболее наглядном проявлении нелепости современного общественного устройства, «что если бы Кальдерон и Шекспир явились и сказали свои имена, то в передней барона никто не вскочил бы от удивления».[40] Демократизм Полевого позволил увидеть ему в «Сне в летнюю ночь» «народное веселье, разгульное, живое, пестрое, как Арлекин, умное, как Пиерро, сердечное, как народная песня».[41]

Следуя за Гюго, Полевой утверждал, что драматическая поэзия, олицетворением которой является Шекспир, есть высшая форма поэзии. «Байрон, — пишет он, — бесспорно ниже Данте и Шекспира. Чем? Он соб-

---

[34] «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 19, стр. 379—380, 382.

[35] Там же, стр. 370, 400—401.

[36] См. подробнее об этом: П. Коган. Н. А. Полевой. В кн.: Очерки по истории русской критики, т. I. М.—Л., 1929, стр. 159—160.

[37] См.: Н. К. Козмин. Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903, стр. 267—269.

[38] «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 19, стр. 379, 371—372.

[39] Там же, ч. XLIX, № 2, стр. 321. Наименование «мужик» примененнтельно к Шекспиру встречается у Полевого неоднократно.

[40] Н. Полевой. Аббаддонна, ч. II. М., 1834, стр. 61.

[41] «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 19, стр. 398.

ственно лирик, а Данте эпик, Шекспир драматик. Байрон молния — Шекспир солнце».[42] По своему типу шекспировская драма «северная»; здесь роковые силы, извне грозящие человеку в классической драме, перенесены внутрь, приняли форму гибельных страстей душевных. Северную драму, пишет Полевой, «справедливо уподобляют статуе Лаокоона, где сила судьбы выражается только змеями — страстями человеческими и борьбою воли человека против сих змей как тайных определений судьбы — жизнью человеческою».[43] Сам критик сравнивает драму Шекспира с «готическим зданием Вестминстера».[44]

Интерес Полевого к истории народа (ср. его «Историю русского народа», противопоставленную «Истории Государства Российского» Карамзина) также привлек его внимание к шекспировским хроникам, о которых он писал в связи с разбором «Бориса Годунова». Шекспир, утверждает здесь критик, близко следовал историческим источникам. Гений поэта состоял в том, что он умел изобразить исторические события «в очаровательных драматических картинах, умел найти в них и единство, и характеры, и подробности».[45] Поэт, читая историю, должен отгадать «основную, тайную идею», «составляющую собою узел целого ряда событий», и если ему это удается, «то подробности местности, характер века, характеры лиц, даже язык их сами собою разовьются». Поэт может допускать археологические или хронологические погрешности, наделать ошибок, как Шекспир в римских трагедиях или в первой части «Генриха VI», и тем не менее «все подробности, когда они будут верны основной идее, будут непременно истинны».[46] Эту свою концепцию романтической исторической драмы Полевой иллюстрирует на примере «Короля Ричарда II» Шекспира, подменяя, впрочем, логическую цепь рассуждений и доказательств нагромождением эмоциональных восклицаний вроде: «Не знаете, чему более удивляться в этом превосходном создании: искусству ли, с каким извлечено единство действия драмы; связи ли подробностей, величественно, богато раскрытых поэтом; верности ли, с какою следовал поэт истории, или простоте его создания и глубокому познанию характеров, угаданных поэтом в сухой летописи?».[47]

Как романтический поэт Шекспир для Полевого не только пассивно противостоял классицизму, но помогал действенной борьбе с ним, активному его преодолению. «Шекспир, Шиллер, Гете, Байрон, В. Скотт, восточные и южные европейские писатели, вполне переводимые, нанесли сильный удар классицизму», — писал Полевой.[48] «Напрасно Попе, Драйден, Аддисон затягивали в корсет классицизма Англию — она не забывала своего

---

[42] Там же, ч. XLIX, № 2, стр. 290.
[43] Там же, стр. 291—292.
[44] Там же, ч. LIII, № 19, стр. 375.
[45] Там же, ч. XLIX, № 2, стр. 317.
[46] Там же, стр. 296—297.
[47] Там же, стр. 320.
[48] Chefs-d'oeuvre du théatre russe... «Московский телеграф», 1826, ч. IX, № 9, стр. 45—46.

Шекспира».[49] Но так было не только в Англии. Раскрепощающее воздействие Шекспира испытала и цитадель классицизма — Франция. «...Что сказали бы Зорастр-Баттё и Аристотель-Лагарп, — патетически восклицал издатель «Телеграфа» в программной статье журнала, — если бы им шепнули..., что мужик Шекспир сгонит со сцены всех драматических классиков и сам будет кодексом драматургии?».[50]

Тем самым Полевой ставил вопрос о значении Шекспира для XIX в. Он считал его наследие живым и действенным и писал об этом: «...питомицы Шекспира и философии — германская и английская новейшие музы».[51] «...Без Шекспира не существовал бы Вальтер Скотт, — утверждал Полевой. — Он понял тайну, как изображал Шекспир историю в драме».[52] Правда, отмечал Полевой, современные творения поэтов-романтиков носят отпечаток волнения, неопределенности, дикого порыва. Этого не было у Шекспира, Данте, Кальдерона, «они создавали без борьбы духа и удовлетворяли своими созданиями век свой и самих себя».[53] Поэтому старые писатели выше новейших, Шекспир выше Гюго, ибо «Шекспир действует как судьба, спокойно, невидимо и без особенной цели, не имея в предмете ничего, кроме изображения человека».[54]

Иначе, чем французские романтики, решает Полевой вопрос о возможности подражания Шекспиру. «Шекспирова драма, — утверждает он, — хороша тем, что она полна, огромна, соразмерна сама себе, верна, отчетлива, глубока».[55] Все эти качества необходимы и современной драматургии. Полевой возражает противникам подражания: разве изменится сущность драмы, если к ней добавить «все, чего не знал Шекспир». «...Поэзия не изменилась в своих основаниях, человек остался один и тот же». Подражать Шекспиру или нет, должен решать каждый поэт для себя — ему дается полная свобода. «Творите, как Шекспир, Гете, Шиллер, Вернер; изобретайте свое направление, особенное, самобытное — мы ни в чем не спорим».[56]

Преклонение перед Шекспиром разделяли с Полевым и другие русские авторы, сотрудничавшие в «Московском телеграфе». Выше мы отмечали отзыв А. А. Бестужева-Марлинского о Шекспире в его статье о «Клятве при гробе господнем» Полевого. Там же он указал на роль Шиллера, который, усвоив немецкой словесности «романтизм Шекспиров во всей вели-

[49] «Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 19, стр. 361.

[50] Взгляд на некоторые журналы и газеты русские. «Московский телеграф», 1831, ч. XXXVII, № 1, стр. 79—80. О принадлежности статьи Полевому см.: В. Г. Березина. Н. А. Полевой в «Московском телеграфе». «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 173, серия филологических наук, вып. 20, 1954, стр. 124.

[51] «Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 19, стр. 376.

[52] Там же, ч. XLIII, № 2, стр. 233.

[53] Там же, № 3, стр. 375.

[54] Там же, стр. 379.

[55] Там же, 1833, ч. XLIX, № 2, стр. 293.

[56] Там же, стр. 294. Имя Шекспира можно встретить и в художественых произведениях Полевого (см.: Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и небылицы. М., ч. I, 1833, стр. 110, 174; ч. III, 1834, стр. 33); в повести «Эмма» он упоминает «волшебный прутик какого-нибудь Просперо» (там же, ч. III, стр. 62).

чавой его простоте»,[57] преодолел островную замкнутость англичан и связал Шекспира с современной литературой.

В духе Полевого характеризовал Шекспира анонимный рецензент немецкого издания сочинений Шиллера: «...бессмертный Шекспир, Гомер романтической поэзии и вместе простой сын природы». Хотя ему «неизвестно было много такого, что знает каждый немецкий студент», он «сам воспитал себя» и «в зрелом мужестве и в полной славе явился перед двором Елизаветы. Свергнув иго мелких страстей, он изумил современников и навсегда останется удивлением веков».[58] А рецензент драмы А. Дюма «Тереза», рассуждая о новой драматургии, писал, следуя мыслям Виньи, что современному драматическому поэту «надобна шекспировская отвага дум и познание всего, что мы узнали после Шекспира».[59]

Таким образом, имя Шекспира появлялось на страницах «Московского телеграфа» сравнительно часто, и всегда о нем говорилось с похвалой, с восхищением, с пиететом. Диссонансом прозвучало лишь мнение Жуковского в «Отрывке из письма о Саксонии» (1821), напечатанном в «Московском телеграфе».[60] Жуковский рассказывал, что, встретившись с Тиком, «признался ему в грехе своем, сказал, что chef-d'oeuvre Шекспира, Гамлет, кажется» ему «чудовищем». Русский поэт сомневался, что Шекспир, сочиняя свою трагедию, думал все то, что приписывали ему Тик и Шлегель.[61] «Кощунство» Жуковского вызвало отповедь Полевого, заявившего, что русский поэт неглубоко проник в сущность германской и английской поэзии.[62]

В целях популяризации Шекспира в «Московском телеграфе» помещались также переводы его произведений и рецензии на них. Здесь были напечатаны отрывки из «Гамлета», «Макбета» и «Короля Лира» в переводе Вронченко, I действие «Короля Лира» в переводе Якимова, рецензировались переводы: «Гамлет» Висковатова и «Гамлет» Вронченко, «Макбет» Ротчева, «Король Лир» и «Купец венецианский» Якимова. Вообще публикации поэтических произведений «Московский телеграф» уделял мало внимания, но для Шекспира делалось исключение. Показательно, что един-

---

[57] «Московский телеграф», 1833, ч. LIII, № 17, стр. 99; А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в двух томах, т. II, М., 1958, стр. 590.

[58] Friedrichs von Schiller sämtliche Werke. «Московский телеграф», 1827, ч. XIII, № 1, стр. 58—74 (о Шекспире — стр. 73). Хотя взгляды, высказываемые в статье, близки взглядам Полевого, однако ни Н. К. Козмин, ни В. Г. Березина, занимавшиеся установлением авторства Полевого для анонимных и псевдонимных произведений, не приписывают ему этой статьи.

[59] «Московский телеграф», 1832, ч. XLVI, № 16, стр. 595.

[60] Там же, 1827, ч. XIII, № 1, стр. 20—32.

[61] Там же, стр. 25. Зато мнение Тика, приведенное в «Отрывке» Жуковского, несомненно встретило сочувствие Полевого. Тик объяснил, что в том-то и состоит преимущество гения, «что не мысля и не назначая себе дороги, по одному естественному стремлению вдруг доходит... до того, что другие открывают глубоким размышлением, идя по его следам. *Чувство*, которому он повинуется, есть темное, но верное; он вдруг взлетает на высоту и, стоя на этой высоте, служит для других светлым маяком, которым они руководствуются на неверной своей дороге» (там же).

[62] «Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 19, стр. 371—372.



Убийство детей Эдуарда IV («Ричард III»). Гравюра А. Афанасьева с картины Дж. Норткота. «Московский телеграф», 1831, № 23.

ственным поэтическим произведением, появившимся в журнале в 1833—1834 гг., был отрывок из «Макбета» в переводе Вронченко.

Наконец «Московский телеграф» публиковал и иллюстрации к произведениям Шекспира. Так, в 1833 г. в качестве фронтисписов к семи номерам журнала были помещены гравюры с картин английского художника Роберта Смирка «Семь возрастов человека», иллюстрирующих монолог Жака из «Как это вам понравится» (д. II, сц. 7).[63] Были напечатаны гравюры с картины Дж. Норткота «Убийство детей Эдуарда IV» (иллюстрация к «Ричарду III») и с аллегорической картины Г. Фюзли «Воспитание Шекспира».[64] Наконец, фронтисписом к последней вышедшей книжке журнала служила гравюра с картины Лоуренса, изображавшей знаменитого английского актера Кэмбля в роли Гамлета с черепом с руке. В «изъяснении» говорилось: «Эта возвышенность чувства, эта дикость ощущений и задумчивость человека, размышляющего о жизни и смерти, выражены так естественно, что, кажется, вы видите перед собою не актера, а самого датского принца, непостижимого для других и для самого себя и старающегося разгадать таинственные решения судьбы».[65]

Так словами о шекспировском герое завершался последний номер «Московского телеграфа».[66]

После закрытия журнала по распоряжению Николая I Полевой, капитулировавший перед самодержавием и превратившийся в верноподданного, постепенно отходит от прогрессивного романтизма и даже посягает на свой прежний кумир — Шекспира. Если в начале 30-х годов ему казалось нелепым выискивать недостатки у Шекспира, то в 1840 г. он заявлял: «И как хотите мне кричите о Калдероне и Шекспире, но если от их некоторых драм мы дремлем в театре, следовательно, не все же и в них безотчетно и без исключения велико: и у них есть пятки, не омоченные в Стикс...» — и обрушивался на тех «односторонних критиков», которые «готовы восхищаться ошибками Шекспира».[67]

Два года спустя, когда Полевой взялся за издание «Русского вестника», в программной статье он отрекался от романтизма и с раздражением и злобой писал о тех критиках (имея в виду прежде всего Белинского), которые уничтожали старое, но, «чувствуя необходимость каких-либо авторитетов, дико вопили о Шекспире». В этой статье он призывал «к новому, тихому воссозданию прежних положительных идей человечества», к созданию некоего подновленного, эклектического классицизма. По словам Полевого, это должен был быть «классицизм, который умеет ценить Шекспира, отдавая справедливость Корнелю; философскую механику Кондильяка

---

[63] «Московский телеграф», 1833, ч. XLIX, №№ 1—4; ч. L, №№ 5—7. Изъяснения картинок: № 1, стр. 177—179; № 2, стр. 342—343; № 3, стр. 493—494; № 4, стр. 629; № 5, стр. 147—148; № 6, стр. 276—277; № 7, стр. 453—454.

[64] «Московский телеграф», 1831, ч. XLII, № 23; 1832, ч. XLIV, № 8.

[65] Там же, 1834, ч. LV, № 4, стр. 692.

[66] Была отпечатана еще одна — 5-я книжка журнала за 1834 г., но она была уничтожена, так как «Московский телеграф» был к тому времени уже запрещен.

[67] Н. Полевой. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 2, стр. 5, 11.

заменяет философиею эклектизма человечества; пагубное безбожие энциклопедистов уничтожает перед божественным светом религии; находит условия мира между верою и умом, классицизмом и романтизмом, и, созерцая исторически жизнь человечества, видит во всем неизменные меру, вес и число».[68] Так политическое ренегатство привело Полевого в итоге к измене своим прежним идеалам, в том числе и Шекспиру.

Вскоре после возникновения «Московского телеграфа» в Москве появился другой, соперничавший с ним журнал — «Московский вестник» (1827—1830). Его создала группа любомудров (братья Веневитиновы, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, А. С. Хомяков, братья Киреевские, Н. М. Рожалин и др.) для борьбы с изданиями Булгарина и Греча, с одной стороны, и Полевого — с другой. Как и «Московский телеграф», «Московский вестник» выступил с пропагандой романтизма, но здесь проповедовался романтизм немецкого толка, связанный с немецкой идеалистической философией, убежденными приверженцами которой были любомудры.

Шекспир интересовал любомудров; их интерес особенно усилился в последекабрьский период. Возможно, это было в некоторой мере одним из проявлений общей эволюции любомудров, когда, напуганные событиями 25 декабря, они отказались от критики самодержавия и перенесли неудовлетворенность социальной жизнью в сферу умозрительных философских построений и эстетических исканий. Шекспир, вместе с Шиллером и Гете, становится для некоторых любомудров как бы заменой действительности, другом, который не изменит, в чьих творениях представлена жизнь во всей ее полноте. Такое понимание согласовывалось с романтической концепцией поэта-демиурга, создателя поэтической действительности, которая развивается по тем же законам, что и жизнь, созданная божеством. Оно воплотилось во втором послании Д. В. Веневитинова к Н. М. Рожалину («Оставь, о друг мой, ропот твой...», 1826),[69] в котором поэт развивал обычную для него тему разочарования в окружающей его «толпе бездушной и пустой», в «пустыне многолюдной», где уже нет друзей-декабристов («Отдайте мне друзей моих» и т. д.). И он завершал стихотворение:

Но нет! не все мне изменило:
Еще один мне верен друг,
Один он для души унылой
Друзей здесь заменяет круг.
Его беседы и уроки
Ловлю вниманьем жадным я;
Они и ясны и глубоки,
Как будто волны бытия;
В его фантазии богатой
Я полной жизнию ожил
И ранний опыт не купил
Восторгов раннею утратой.
Он сам не жертвует страстям,
Он сам не верит их мечтам;

---

[68] Н. Полевой. Несколько слов о современной русской критике. «Русский вестник», 1842, № 1, отд. III, стр. 9.

[69] Рожалин побудил Веневитинова обратиться к Шекспиру (см.: А. П. Пятковский. Из истории нашего литературного и общественного развития, ч. II. Изд. 2-е, СПб., 1888, стр. 318).

Но, как создания свидетель,
Он развернул всей жизни ткань.
Ему порок и добродетель
Равно несут покорно дань,
Как гордому владыке мира:
Мой друг, узнал ли ты Шекспира? [70]

На слова Шекспира «Жизнь скучна, как дважды рассказанная сказка» [71] Веневитинов тогда же, в конце 1826 г., пишет весьма характерное для него пессимистическое стихотворение «Жизнь».

Хорошо знал Шекспира А. С. Хомяков, будущий славянофил. М. П. Погодин вспоминал, что он мог «легко прочесть вам сотню стихов из любой трагедии Шекспира».[72] О преклонении перед Шекспиром И. В. Киреевского свидетельствуют его замечания по поводу «Полтавы» Пушкина, в которых он упрекал поэта в том, что у него бывает «иногда порыв чувства, несогласный с тем шекспировским состоянием духа, в котором должен находиться творец», и в поэме появляется как бы «сцена из Корнеля, вплетенная в трагедию Шекспира».[73] Брат его П. В. Киреевский перевел до 1833 г. «Отелло» и «Венецианского купца».[74] Наконец, знатоком Шекспира был Степан Петрович Шевырев (1806—1864), который, собственно, и писал о нем о «Московском вестнике».

С Шекспиром любомудры первоначально знакомились по немецким источникам и воспринимали его в немецкой интерпретации. Все они хорошо знали суждения о Шекспире Лессинга, Гердера, Гете, Шлегелей. Шевырев в 20-е годы и Веневитинов могли читать творения английского драматурга только в немецком переводе Шлегеля.[75] И первые сведения о Шекспире,

---

[70] Та же концепция поэта-демиурга, подобного божеству, воплотилась в сонете подражавшего любомудрам Л. А. Якубовича «Шекспир» (1833). Здесь поэт

. . .в час таинственный высоких откровений
Мир целый из души и сердца извлекал.
Мир внутренний и внешний отразился
В его созданиях, как в море небосклон,
И отблеском души всемирной озарился,
Как в древности торжественный Сион.
Почти, о человек, поэта поклоненьем:
В нем проявился бог небесным вдохновеньем.

(Стихотворения Лукьяна Якубовича. СПб., 1837, стр. 22—23).

[71] «King John», III, 4, 108. На источник стихотворения указывал Ф. Хомяков в письме к А. С. Хомякову от 3 декабря 1826 г. («Русский архив», 1884, кн. III, № 5, стр. 224).

[72] «Москвитянин», 1846, ч. III, № 5, стр. 186.

[73] И. В. Киреевский. Обозрение русской словесности за 1829 год. Полное собрание сочинений, т. I, М., 1861, стр. 28—29 (статья впервые опубликована в альманахе «Денница», М., 1830). См. также его сопоставление «Бориса Годунова» с «Макбетом» (выше, стр. 174).

[74] Об этом писала А. П. Киреевская В. А. Жуковскому в конце 1833 г. («Уткинский сборник», I, М., 1904, стр. 56).

[75] О Веневитинове см.: А. П. Пятковский. Из истории. . ., стр. 318. Шевырев отмечал в дневнике, что строки Шекспира, легшие в основу стихотворения «Жизнь», были известны Веневитинову в немецком переводе (ГПБ, ф. 850, карт. 1, л. 119 об.). Характерно замечание, сделанное И. В. Киреевским в 1830 г.: «Знакомством с Гете, Шиллером и *Шекспиром* обязаны мы распространившемуся влиянию словесности

которые появились в «Московском вестнике», были также почерпнуты из немецкой литературы. В 1827 г., в первый год существования журнала, в нем были напечатаны переведенные Шевыревым отрывки из «Вильгельма Мейстера» Гете, содержащие известный разбор «Гамлета»,[76] и рассуждение А.-В. Шлегеля «О трех единствах в драме»[77] в переводе А. Д. Веневитинова — брата поэта. Перевод Шевырева являлся фактически первой попыткой раскрыть глубину характера Гамлета и драматизм трагедии перед русскими читателями, которые до тех пор знали лишь искаженный образ датского принца по переделке Дюсиса—Висковатова. Во второй статье произведения Шекспира приводились как образец применения истинного, а не формального единства действия, глубокого, пронизывающего все произведение; с другой стороны, на примере «Макбета» Шлегель показывал, как губительно было бы для трагедии, как потеряла бы она свое высокое значение, если бы драматург включил действие в тесные границы единства времени.

В следующем, 1828 г. Шевырев, признанный теоретик «Московского вестника», выступил с оригинальными статьями о Шекспире. Уже в первой из них, посвященной «Отелло»,[78] обнаруживается восторженное преклонение перед Шекспиром, весьма напоминающее культ английского драматурга у А.-В. Шлегеля, который вообще оказал значительное влияние на молодого Шевырева.[79]

«Если бы древние прочли трагедии Шакспировы, — писал Шевырев, — они верно изобрели бы предание о новом Прометее. Нет, они с изумлением сказали бы, что Шакспир выше Прометея... Шакспир проник в лабораторию человечества и похитил оттоле первозданные формы оного».[80]

В образе Отелло, указывает Шевырев, поражают «высокая идея характера» и «искусная постепенность, с которою поэт развивает страсть ужасную, превратившуюся из искры в пожар губительный». Из буйных

немецкой и Жуковскому» (И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 41. Курсив мой, — *Ю. Л.*). Почерпнутое из немецкой литературы преклонение перед Гете и Шекспиром и неприятие французских классиков были характерны для многих романтиков конца 20-х годов. Это отметил В. Л. Пушкин в стихотворной повести «Капитан Храбров», герой которой говорит о своих литературных вкусах:

Я принял новую методу:
Расина-трагика бранил,
Не смел Вольтера звать поэтом,
А восхищался я Гамлетом
И Фауста переводил.

(В. Л. Пушкин. Сочинения. СПб., 1893, стр. 109).

[76] Характер Гамлета (из Гетева романа «Вильгельм Мейстер», гл. 3 и 13, кн. IV). «Московский вестник», 1827, ч. I, № 3, стр. 217—226.

[77] О трех единствах в драме. (Из Шлегелевой теории драматического искусства). «Московский вестник», 1827, ч. III, № 10, стр. 149—166; № 11, стр. 256—274.

[78] С. Шев... Отелло, Мавр венецианский. Трагедия Шекспира, переделанная на русский язык. «Московский вестник», 1828, ч. IX, № 12, стр. 417—441.

[79] Сопоставление взглядов Шевырева и А.-В. Шлегеля см. в кн.: А. П. Пятковский. Из истории..., стр. 340—341.

[80] Сравнение Шекспира с Прометеем встречалось уже у А.-В. Шлегеля (см.: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Tl. II, Abt. 2. Heidelberg, 1811, S. 58).

стихий «чувственной африканской природы» развиваются все черты Отелло: и мужество, с которым он спас Венецию, и открытое благородство, и безыскусственная простота, и его чувственная любовь, «пылающая огнем знойного неутомимого сладострастия, любовь, чуждая слабонервным европейцам», с которою «совместны» «свирепая ревность» и «брюзгливый эгоизм любви». Согласно Шевыреву, Отелло сам носит в себе свою гибель, его губит страсть, возникающая из свойств самого его характера, т. е. трагедии придавался несвойственный ей фатализм. По поводу отношения шекспировских характеров к действительности критик писал: «...мир Шакспиров возвышается над обыкновенным... он в увеличительных зеркалах показывает нам мелкое человечество, или, говоря языком математическим, людей обыкновенных возводит в высшие степени».

Критикуя русского подражателя, чья переделка «Отелло» явилась причиной появления статьи и который «руководствовался Дюсисом, но прибавил много и своих нелепостей», Шевырев обличал нелепость и вредоносность подобных переделок, показывал, как уродовалось и искажалось в угоду ложной теории гениальное творение Шекспира. Весь критический пафос статьи направлен против классической драматургии, которая смотрит «на высокое драматическое искусство как на средство писать хорошие стихи».[81]

Другая связанная с Шекспиром статья Шевырева была посвящена исторической драме Гете «Гец фон Берлихинген» в переводе Погодина (1828).[82] Этот перевод в определенной мере был тоже одним из явлений, связанных с восприятием в России немецкой шекспировской традиции (как и перевод «Валленштейнова лагеря» Шиллера, над которым тогда же трудился Шевырев).

Значение Шекспира, указывал Шевырев, состояло в том, что он помог европейской, особенно немецкой, драматургии свергнуть «оковы школы французской». Вслед за немецкой романтической критикой, стремившейся утвердить свое первенство в освоении и осмыслении Шекспира, Шевырев писал: «Шакспир сделался народным поэтом в Германии: немцы его более себе усвоили, чем самые англичане». Значение Шекспира для немецкой поэзии, в частности для Гете, Шевырев видел в том, что английский драматург являл пример сближения искусства с жизнью, создания многосторонних человеческих образов. «Еще Шакспир начал великий подвиг сближения искусства с историею, с жизнию: он первый стал представлять в драме не одну какую-либо страсть, не одно отдельное чувство или высокую мысль души человеческой, как то было в искусстве древнем и вообще так называемом *классическом*, но всего человека как он есть, с его сложными, запутанными страстями, с его высокими мыслями, чувствами и проч.

---

[81] В следующем номере «Московского вестника» (1828, ч. X, № 13, стр. 10—38) была напечатана в прозаическом переводе Шевырева 3-я сцена III действия «Отелло», «чтобы яснее показать истинные красоты Шакспира и убедить еще более в том, как немилосердно он искажен Дюсисом и русским его подражателем».

[82] С. Ш. Гец фон Берлихинген, железная рука. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Гете. Пер. с нем. М. Погодина. «Московский вестник», 1828, ч. XII, № 21 и 22, стр. 109—128.

Он первый дал право требовать от поэта глубокого познания не только души с ее страстями, но всего человека физического и нравственного». По мнению Шевырева, Гете пошел дальше своего английского учителя, сделав действующими лицами исторической драмы не одни «только важные лица исторические», но «людей всякого рода, во всех сословиях, во всех положениях жизни». Нужно ли говорить, что понимание Шевыревым жизни и истории (суммирующей опыт человечества и тем самым позволяющей приблизиться к познанию «божественных законов» бытия) покоилось на идеалистической философской основе.

Особо заботил критика вопрос о нравственном значении творчества Шекспира, что отразилось в неопубликованной его статье «Биография Шакспира и всеобщий взгляд на отличительный характер его гения».[83] В начале статьи Шевырев критиковал представление о Шекспире, распространенное среди приверженцев «неистовой словесности» во Франции, по понятиям которых драматург является «только среди палачей и казней» и поражает воображение «всеми ужасами порока и преступления». Это — ложное мнение, доказывает Шевырев, ужас является у Шекспира не самоцелью, но средством достигнуть нравственные цели. «Шакспир был писатель совершенно нравственный; он знал, что если ужас и может на миг поразить человека, но победу продолжительную одержать над ним возможно, только говоря его сердцу. Он умел, внушая нам ненависть к злодейству, отдаляющему преступников от человечества, снова возбуждать к ним сострадание, возвращая их нам силою упреков совести».[84]

В 1829 г. Шевырев уехал за границу и пробыл три года в Италии и в Швейцарии, знакомясь с памятниками старины, изучая древнюю и новую литературу. Важное место в его занятиях отводилось Шекспиру. Летом 1830 г. он читал хроники Шекспира («Ричард II», «Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VI», «Ричард III») еще в немецком переводе, и его дневниковые записи о них сильно отзывались шлегелевской восторженностью. Например: «Как история Гюма сих времен бесцветна в сравнении с драматическими хрониками Шекспира»;[85] «Две части Генриха IV исполнены комических сцен: в них приготовляется герой для высокой трагедии Генриха V... Потом в Генрихе V какой важный характер принимает трагедия. Первое действие — какое великолепное начало! Как средоточится все умное около Генриха V!». Или: «Какими натуральными чертами представлена любовница Фальстафа Доротея! Как она наповал ругается, если кто ее в глаза назовет по ее ремеслу! Как натурально в ней честь заменяется

[83] Сохранилась недатированная рукопись начала статьи (ГПБ, ф. 850, С. П. Шевырева, № 13, к. п. 1914—1938, лл. 18—21 об.), которую мы предположительно относим к 1827—1828 гг. (по написанию имени «Шакспир», не встречающемуся у Шевырева после 1828 г.).

[84] В статье о пьесе В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» в числе примеров того, как «злодейство и все ужасное может быть предметом изящного произведения», Шевырев называл «Макбета» («Московский вестник», 1828, ч. VII, № 2, стр. 239).

[85] В противопоставлении Шекспира Юму сказалось свойственное романтикам неприятие просветительского понимания истории.

обидчивостью! Каких характеров нет в Шекспире: даже характер б...»[86] Особенно занимают Шевырева в это время поиски соответствий между хрониками Шекспира и «Борисом Годуновым» Пушкина.[87]

Однако чтение переводов не удовлетворяло Шевырева, и он писал А. В. Веневитинову: «Приняться хочется за английский язык, Шекспир нужен в оригинале».[88] К осуществлению своего намерения он приступил летом 1831 г. «под руководством весьма опытного англичанина Гамока, который особенно хорошо объяснял творения великого поэта».[89]

Шевырев внимательно изучал шекспировские творения, вдумываясь в значение каждого слова, наблюдая за особенностями языка и стиха, сопоставляя оригинал с немецкими и французскими переводами, прикидывая в уме возможности передачи Шекспира по-русски.[90] И тогда Шевыреву бросилось в глаза несоответствие подлинного Шекспира и истолкования его немецкими романтиками. «По первым страницам Шекспира вижу, что мы об нем судили слишком по-немецки», — пишет он Погодину. «О Шекспире мой образ мыслей совсем меняется; я нахожу, что немцы его не понимают или, лучше, понимают слишком по-немецки. Я вообще насчет всех мнений нахожусь в состоянии брожения: у меня все как-то перерождается — и выходит новое от своего, *русского* корня».[91]

Новым для Шевырева явилось понимание Шекспира как «поэта практической жизни». Это еще не было признанием его реалистом, поскольку само понятие жизни осмыслялось идеалистически, но приближение к реализму в таком понимании уже содержалось.[92] «Чем более читаю Шекспира, — записывал он 9 сентября 1831 г. во время чтения «Генриха IV», — тем более нахожу, что это поэт практической жизни, что это высочайший практический философ, наблюдавший жизнь, как она есть,

---

86 Дневник 1829—1830 гг. (ГПБ, ф. 850, С. П. Шевырева, 1928, № 188, лл. 116 об.—118). Отдельные записи не датированы; они относятся к периоду между 15 мая и 20 июня 1830 г.

87 Таких соответствий Шевырев находит несколько: сцены прощания Бориса с Федором и Генриха IV с сыном («Генрих IV», ч. II; IV, 4); монах Мисаил, уснащающий речь рифмованными прибаутками, и судья Шэллоу («Генрих IV», ч. II); сцена битвы с участием Маржерета и Розена и сцена Макморриса, Флюэллена и Джеми («Генрих V», III, 2); фальшивое смирение и отказ от короны Бориса и Ричарда Глостера («Ричард III», III, 7) (Дневник 1829—1830 гг., лл. 117—118 об., 123).

88 Цит. по: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. III. СПб., 1890, стр. 75.

89 М. П. Погодин. Воспоминание о Степане Петровиче Шевыреве. ЖМНП, 1869, ч. CXLI, № 2, стр. 409. См. также письма Шевырева к Погодину от 21 июня и 17 (5) сентября 1831 г. (ИРЛИ, ф. 26, № 14, лл. 159, 163 об.).

90 Для примера приведем одно любопытное замечание: в строке «Thou whoreson zed! thou unnecessary letter!» («Король Лир», II, 2, 68—69) Шевырев предлагал передать z в переводе ижицей, «ибо z во времена Шекспира не нужен был, как в наши ижица» (запись от 16 октября 1831 г.: ГПБ, ф. 850, IV, 1, л. 83 об.).

91 Письма от 14 июля и 17 (5) сентября 1831 г.: ИРЛИ, ф. 26, № 14, лл. 160, 163 об.

92 О разделении Шевыревым искусства на «идеальное» и «реальное» и связи такого деления с немецкой идеалистической эстетикой см.: Л. Я. Гинзбург. Герцен и вопросы эстетики его времени. В сб. «Проблемы изучения Герцена», Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 123—125.

в ней самой. Сие особенно доказывается мыслями и сравнениями Шекспира, в которых не найдете грации в содержании или выражении... но зато откроете глубокие верные замечания, почерпнутые глубоко на дне сердца человеческого». 12 сентября он заметил, что Шекспир как *«практический* поэт» «наблюдал пристально все сословия, как они суть, в их быту практическом».[93] К этой мысли он возвращался снова и снова.

Именно в этой «практической» направленности, в реалистической полноте и многообразии видит Шевырев подлинное величие Шекспира. Разбирая «Короля Лира», он писал: «Шекспир как практик ничем не брезгает. Все, что в жизни, то и у него. Он говорит, обращаясь к жизни: все, что в печи, то на стол мечи. Ему, как св. Петру апостолу, сошла плащаница с небеси». Критик называет Шекспира «собственно создателем драмы или переселившим жизнь на сцену, истинным, первым, настоящим драматиком, до коего драмы не знали, до коего драма была только предчувствием».[94]

В этой связи интересно толкование, которое Шевырев дает «Гамлету»; он утверждает, что «Шекспир поэт практической жизни... в Гамлете возвел свое знание на степень отвлеченной теории и доходит до высших неразрешимых загадок жизни, как напр. бессмертие души... Шекспир в этой трагедии хотел раскрыть глубочайшее дно Океана жизни: вот почему она так темна и таинственна».[95]

Показательно, что во время чтения «Гамлета» Шевырев приходит к решению составить антологию «практических» суждений Шекспира, своеобразный шекспировский учебник жизни. «Это бы, — писал он, — совершенно оправдало мысль мою, что он *Поэт практической жизни,* и сверх того составило бы прекрасную книжку для практической ифики... Это будут материалы к определению главного характера Шекспирова; это будут, так сказать, документы или pieces justificatives к моей статье об нем в исторической эстетике».[96]

«Практицизм» в понимании Шевырева обусловлен связью поэта со своим народом. Уже в 1830 г. Шевырев отказывался от былого шеллингианского представления о независимом свободном поэте, вольном как сама природа, как судьба,[97] и приходил к сознанию необходимой связи между поэтом и народом. «Великий поэт не создает языка, но, подслушав его в народе, оживляет его мыслью, душой — и потом предлагает народу его же материал, но им очищенный, обновленный... Поэт есть апофеоза народа... Так объясняется явление Гомера, Шекспира, Данта, Ломоносова».[98] Эта концепция народа как сокровенного источника национального творчества была также выдвинута немецкими романтиками; с другой

[93] ГПБ, ф. 850, IV, 1, лл. 72 об., 73.

[94] Там же, л. 84 (запись от 1 ноября 1831 г.).

[95] Там же, лл. 79 об. — 80 (запись от 29 сентября 1831 г.).

[96] Там же, л. 75 об. (запись от 15 сентября 1831 г.).

[97] См.: Обозрение русской словесности за 1827-й год. «Московский вестник», 1828, ч. VII, № 1, стр. 70.

[98] Дневник. Запись от 10 августа 1830 г. Цит. по: С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., 1939 («Библиотека поэта»), стр. X—XI.

стороны, в ней уже содержался зародыш славянофильской доктрины.[99] Спустя год, критикуя в дневнике немцев за идеализацию Шекспира, Шевырев замечал: «Русским надо объяснить Шекспира из его нации». Связь поэта и народа теперь представляется ему в совершенно конкретном эмпирическом виде. Он отвергает гипотезу Шлегеля о «хорошем происхождении» Шекспира и заявляет: «Напротив — его низкий род послужил ему как поэту, ибо он имел случай через это пройти всю лестницу сословий, ибо она лучше узнается снизу, чем сверху, а это-то и было нужно для поэта практического — и в самом деле, замечания Шекспира о жизни показывают, что он глубоко в нее вникал своим простым, ясным, практическим умом».[100]

Но поэт не только познает свой народ: он воплощает его в своем творчестве. «There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and gravemakers: they hold up Adam's profession», — цитирует Шевырев сентенцию могильщика из «Гамлета» и восклицает: «Вот что можно сказать классикам, которые только царей и вельмож считают достойными сцены. — Какая глубокая мысль! Как хорошо Шекспир знал даже историю званий — и первоначального практического человека! Как он толкует св. писание! — И в Шекспире отражается полная его философия и философия его народа».[101]

Теперь Шевырев уже далек от слепого преклонения перед Шекспиром. Дневниковые записи пестрят критическими замечаниями. Шевырев отмечает недостатки драматургического построения (например, в «Венецианском купце» «конец слишком быстр и натянут»[102]), обнаруживает анахронизмы в пьесах и спорит со Шлегелем, который пытался оправдать их, объяснить сознательным намерением поэта. Особенно много замечаний по поводу языка. Шевырева возмущают, с одной стороны, надуманные, вычурные выражения, изобилующие каламбурами, тропами и т. п., а с другой — безвкусие, грубость, непристойности.

Интерес представляют не сами по себе эти замечания (кстати сказать, в замечаниях по поводу языка содержится изрядная доля филистерства), но попытка Шевырева объяснить недостатки шекспировской драматургии исторически. Как раз в эти годы он стремился, отталкиваясь от Шеллинговой философии истории, перейти на почву исторического мышления.[103] Говоря об анахронизмах у Шекспира, Шевырев в противоположность Шлегелю утверждал, что сознательно поэт старался верно передать изображаемую эпоху, и если он допускал ошибки, то это происходило по его невежеству и (что особенно важно) по невежеству его века.[104] Особен-

[99] См.: Ф. Степпун. Немецкий романтизм и русское славянофильство. «Русская мысль», 1910, № 3, стр. 65—91.

[100] ГПБ, ф. 850, IV, 1, лл. 67, 74 (записи от 8 августа и 15 сентября 1831 г.).

[101] Там же, л. 79 об. (запись от 29 сентября 1831 г.).

[102] Там же, л. 66 об. (запись от 8 августа 1831 г.).

[103] Об этом и о влиянии на Шевырева историзма Пушкина см. в статье М. Аронсона: С. П. Шевырев. Стихотворения, стр. VIII—XI.

[104] См. замечания о «Короле Лире» и «Тимоне Афинском» в записях от 13 октября 1831 г. и 22 марта 1832 г. (ГПБ, ф. 850, IV, 1, л. 82; 2, л. 47 об.).

ности шекспировского языка Шевырев объяснял тем, что «при Шекспире такой язык был в моде — и он этим угождал народу». Так же и в непристойных выражениях он усматривал «черту Елизаветина века».[105]

Читая Шекспира, Шевырев заносил также в дневник множество конкретных суждений об отдельных пьесах, образах, особенностях драматургического мастерства.[106] В результате такого изучения у Шевырева появляются планы популяризации шекспировского творчества. Он намечает перевести «Макбета», написать статью о Шекспире и «собирать из Шекспира места сообразно» собственной точке зрения на него.[107] Однако ни один из этих замыслов не был осуществлен. Дать новую, русскую интерпретацию Шекспира Шевыреву так и не удалось.

Правда, в какой-то мере раздумья 1831 г. над Шекспиром отразились в дальнейших работах Шевырева. Так, в «Истории поэзии» он писал о Шекспире-«практике», выразителе национальных устремлений. Он указывал, что когда английская драма стала светской, «а дух национальный стал увлекать ее в живой мир отечественной истории: тогда-то явилась самородная форма поэзии английской, эта *драма-летопись*, драма в собственном смысле, которая после многих опытов созрела наконец под пером гениального Шекспира. Только англичанину, только великому практику и эмпирику могла прийти мысль развернуть перед собою летописи своего народа и других, из мертвых букв переносить лица и действия на поприще жизни и все прошедшее развивать перед вашими очами в полной, живой картине настоящего, так, как вы бы сами участвовали в жизни минувшей. — Вот истинное значение Шекспировой драмы, которая есть драма по преимуществу». И далее он указывал, что английская поэзия — «зеркало жизни», в котором «жизнь отражается со всем своим прекрасным и отвра-

---

[105] ГПБ, ф. 850, IV, 1, л. 66 об. (запись от 8 августа 1831 г.).

[106] Приводим для образца некоторые суждения: «Характер Шейлока — удивительно верное создание. Он не отвратителен, когда вспомнить, что в религии Шейлока мщение есть добродетель, — и доказательства его так сильны, что злое чувство мщения, которое во всяком человеке присуще как развалина древнего человека, с ним соглашается»; «Шекспир в Гамлете достиг до сознания своего искусства. — Он с умыслом привязался к тому, что Гамлет притворяется, играет роль сумасшедшего, что Гамлет сам актер, а именно с тем, чтобы вложить ему в уста свои мысли об драматическом и актерском искусстве»; «Макбет в мире изящного есть образец *ужасного*, которое также входит отрицательно в явления сего мира гармонического. В Макбете, кажется, нет второй стихии трагического, *сострадания*: он весь полон ужасом. — Высшая же степень ужасного в самой трагедии, степень, граничащая с отвратительным, есть котел Макбетовых ведьм, в котором всего ужаснее палец незаконнорожденного младенца, задавленного при рождении, и жир удавленного разбойника на виселице»; «Сцена Юлии и кормилицы превосходна в драматическом отношении: нетерпение Юлии раздражается холодностью и глупостью старухи. Слова кормилицы: Well, you have made a simple choice. . ., исполненные глупых противоречий, совершенно естественны. Шекспир часто прибегает к сей замашке в ролях глупых: но он схватил это с природы»; «Шекспир и сон драматизировал в своей Midsummer night's dream. Эта пиеса есть сон в драме» (записи от 8 августа, 23 сентября и 10 октября 1831 г., 13 и 22 марта 1832 г.: ГПБ, ф. 850, IV, 1, лл. 66 об., 78, 81; 2, лл. 46, 48 об.).

[107] Перечень намечаемых работ в записной книге 1830—1831 гг.: ГПБ, ф. 850, IV, 1, л. 99.

тительным. Такова жизнь в драмах Шекспировых».[108] В «Теории поэзии» Шевырев критиковал Шлегеля за то, что тот довел пристрастие к Шекспиру «до смешной крайности». В главе «Теория поэзии в Англии» Шевырев показывал, как благодаря шекспировской традиции английская литература была менее стеснена правилами и теория классицизма в Англии никогда не достигала такой строгости и педантизма, как во Франции.[109]

Вообще же в своих печатных выступлениях Шевырев не внес в истолкование Шекспира почти ничего нового по сравнению с немецкой критикой. Характерно, что в 1835 г. в заметке, имевшей целью подготовить московскую публику к представлению «Венецианского купца», он ограничился переводом мнения А.-В. Шлегеля об этой драме.[110] А для «Московского наблюдателя», в котором Шевырев в 1835—1837 гг. руководил литературным отделом, он перевел статью Гете «Shakespeare und keine Ende!».[111] Там же была помещена анонимная заметка «Новая драма»,[112] в которой шекспировская драма характеризовалась в духе Шлегеля.

В дальнейшем, в 40-е годы, Шевырев опубликовал небольшую статью «Шекспир о русских»,[113] посвященную русскому маскараду в «Бесплодных усилиях любви», и написал рецензию на представление «Ромео и Юлии» в бенефис Мочалова.[114] Обе эти заметки существенного интереса не представляют. Малооригинальны были и лекции о Шекспире, которые Шевырев читал во второй половине 40-х годов.[115] Это было довольно обстоятельное компилятивное изложение сведений о Шекспире, его творчестве и его эпохе, добытых к тому времени европейской наукой. В интерпретации шекспировского наследия Шевырев находился под влиянием немецкого реакционного философа-идеалиста Ульрици, который толковал произведе-

---

[108] С. Шевырев. История поэзии. Чтения. Том I, содержащий в себе историю поэзии индейцев и евреев, с приложением двух вступительных чтений о характере образования и поэзии главных народов новой Западной Европы. М., 1835, стр. 60, 64.

[109] См.: С. Шевырев. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836, стр. 200—209, 298, 301—302.

[110] С. Ш. Венециянский купец на Московской сцене. «Молва», 1835, 25 января, № 4, стлб. 61—67.

[111] Шекспир по Гете. «Московский наблюдатель», 1835, ч. II, май, кн. 1, стр. 34—53.

[112] Новая драма. «Московский наблюдатель», 1837, ч. XII, май, кн. 2, стр. 259—261. Целям популяризации Шекспира служила помещенная в той же книжке журнала (стр. 215—244) статья Филарета Шаля «Драматические нравы XVI столетия» (перевод М. Строева), в которой автор описывал устройство лондонских театров шекспировского времени, поведение публики, сообщал анекдотические подробности из жизни Шекспира и т. д.

[113] С. Шевырев. Шекспир о русских. «Москвитянин», 1842, ч. III, № 5, стр. 93—96.

[114] С. Ш. Бенефис г-на Мочалова. Представление Ромео и Юлии. «Москвитянин», 1841, ч. I, № 2, стр. 596—601.

[115] Сохранились фрагменты конспективной записи лекций, посвященных биографии Шекспира и его хроникам (ГПБ, ф. 850, № 13, к. п. 1914—1938, лл. 1—13, 22—52). Судя по библиографическим ссылкам, конспекты составлялись после 1845 г.

ния Шекспира в духе христианской морализации,[116] что согласовывалось с официозными взглядами Шевырева 40-х годов. Правда, он и теперь указывает на тесную связь произведений Шекспира «с жизнью народа во всех ее подробностях»,[117] но, вопреки исторической истине, характеризует эту жизнь как некую социальную гармонию, как «полное довольство всех классов». Шекспир истолковывался в духе теории «официальной народности», проецированной на елизаветинскую Англию. Это было закономерным завершением шевыревского шекспиризма.

Пропагандой Шекспира в 30-е годы занимался и Петр Александрович Плетнев (1792—1865), друг Пушкина, редактор пушкинского журнала «Современник» после гибели поэта. Плетнев не принадлежал к числу ведущих критиков своего времени, его литературные суждения носили дилетантский характер и не опирались на какое-либо прочное философско-эстетическое основание.[118] Но он обладал несомненным критическим тактом и художественным чутьем, которые развились в общении с крупнейшими русскими писателями его времени. Он сам говорил о себе: «Теория у меня не занятая, не изученная, а явившаяся в уме от наблюдений, от разговоров, от внимания к делам и их следствиям».[119] Хотя в основном критика Плетнева касалась частных литературных проблем, вопросов стиля и т. д.,[120] он временами проявлял незаурядную прозорливость.

Проницательным было и его истолкование Шекспира, отразившее, несомненно, в какой-то мере взгляды Пушкина.

Преклонение Плетнева перед Шекспиром доходило до того, что он как-то признался: «Когда я в первый раз читал Шекспира, у меня даже родилась мысль: не затвориться ли с одним им на целую жизнь. Ведь он разрешил все вопросы и философии, и красноречия, и поэзии: зачем же искать того у других, когда он обо всем сказал и полнее и глубже?».[121] В конце 20-х годов он пробовал переводить стихами «Ромео и Юлию»

---

[116] См.: Hermann Ulrici. Ueber Shakespeare's dramatische Kunst in sein Verhältniß zu Calderon und Goethe (1839). Сохранился и конспект этой книги, составленный Шевыревым (ГПБ, ф. 850, № 13, к. п. 1914—1938, лл. 53—57).

[117] На связь Шекспира со своей страной и народом Шевырев указывал и в печатных своих выступлениях 40-х годов (см.: С. Шевырев. «Петербургский сборник», изд. Н. Некрасовым. «Москвитянин», 1846, ч. II, № 3, стр. 179—180; Общий взгляд на историю искусств и поэзию в особенности. Первая публичная лекция проф. Шевырева. «Московский городской листок», 1847, 3 января, № 3, стр. 11; 4 января, № 4, стр. 15).

[118] См.: А. В. Круковский. Плетнев как критик. «Филологические записки», 1916, вып. 1, стр. 23—61.

[119] Цит. по: Л. Майков. Памяти П. А. Плетнева. В его кн.: Историко-литературные очерки. СПб., 1895, стр. 267.

[120] См.: В. Шенрок. Профессор-словесник старого времени. В кн.: Под знаменем науки. Юбилейный сб. в честь Н. И. Стороженко. М., 1902, стр. 556—557.

[121] Письмо к Я. К. Гроту от 4 февраля 1841 г.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. I. СПб., 1896, стр. 227. Плетнев даже предлагал в 40-е годы изучать антропологию по драмам Шекспира (см. его письма к Я. К. Гроту от 17 марта 1843 г. и 3 октября 1845 г.: там же, т. II, стр. 37, 576).

и напечатал анонимно перевод двух сцен (II, 2; III, 1) в альманахе «Северные цветы».[122]

Плетнев отвергал немецкую романтическую интерпретацию Шекспира. В письме к Пушкину от 21 мая 1830 г., касаясь вопросов, которые, по его мнению, поэту следовало разобрать в предисловии к «Борису Годунову», Плетнев писал: «...ты отделай путем романтиков немцев за то, что они не поняли ни испанцев романтиков, ни Шекспира».[123] Показательно, что печатавшиеся в «Современнике» переводные статьи о Шекспире принадлежали не немецким или французским романтикам, как в других журналах 30-х годов, но Вильяму Хэзлитту (Газлитту, как писалось в «Современнике») — английскому радикальному романтику, в эстетике которого были сильны демократические и реалистические элементы и который подчеркивал верность Шекспира действительности, связь драматурга с его временем.[124] Его книгу «Характеры пьес Шекспира» («Characters of Shakespeare's Plays», 1817) Плетнев назвал «примечательной книгой», «столь поучительной и любопытной».[125]

Еще в 1824 г., по-видимому первый в России, Плетнев отметил объективность творчества Шекспира, противопоставляя ему в этом отношении Шиллера. В статье об «Орлеанской деве» в переводе Жуковского критик отмечал, что в обрисовке характеров действующих лиц Шиллер «несравненно ниже образца своего, т. е. Шекспира». «...В трагедиях Шекспира прекрасная природа отражается как в чистом зеркале. У него все чувствуют, мыслят и говорят сообразно с теми обстоятельствами жизни, в которых находятся». Напротив, Шиллер «не умел отделять собственного своего существования от тех лиц, которые действуют у него в трагедии, и потому в каждой из них мы видим поэта, в каждом узнаем Шиллера».[126] Это замечание обнаруживает большую проницательность критика.

К такому же противопоставлению (но без упоминания имени Шиллера) Плетнев вернулся через пятнадцать лет, когда, заключая публикацию

---

[122] «Северные цветы на 1829 год», СПб., 1828, стр. 194—207; «Северные цветы на 1830 год», СПб., 1829, стр. 108—123.

[123] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1941, стр. 93.

[124] Отметим, что к числу русских читателей Хэзлитта принадлежал Пушкин (см. описание библиотеки Пушкина: «Пушкин и его современники», вып. IX—X, СПб., 1910, стр. 246).

[125] «Современник», 1839, т. XIII, № 1, стр. 123, 139. В «Современнике» были помещены статьи Хэзлитта: «Шекспир» — предисловие к книге «Characters of Shakespeare's Plays» с добавлением заключительных замечаний Плетнева, «Цимбелин Шекспира», «Макбет Шекспира», «Отелло Шекспира» и «Тимон Афинский» — 1-й, 2-й, 4-й и 5-й очерки из этой книги («Современник», 1839, т. XIII, № 1, стр. 123—144; т. XIV, № 2, отд. II, стр. 1—14; т. XV, № 3, стр. 18—38; 1840, т. XIX, № 3, стр. 107—131; 1841, т. XXIII, № 3, отд. II, стр. 1—10). 3-й очерк — «Юлий Цезарь» — не был помещен, вероятно, по цензурным причинам. Перевод последней статьи был выполнен А. О. Ишимовой (см. письмо Плетнева к Гроту от 11 мая 1841 г.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. I, стр. 349), которой еще Пушкин заказывал переводы из Барри Корнуолла для «Современника» (см. его последнее письмо от 27 января 1837 г.). Выполняла ли она другие переводы, неизвестно.

[126] П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. I, СПб., 1885, стр. 148—149.

предисловия Хэзлитта, он писал о Шекспире: «На всех существах, им созданных, самобытность остается в гармонии с общими законами природы. Отвлеченной какой-нибудь идеи, получающей у других сочинителей бесцветный образ для осуществления частной истины, Шекспир не вывел на сцену. Он с каждым лицом соединил полноту души, неисчерпаемой в мыслях и чувствованиях».[127]

Развернутую характеристику Шекспира Плетнев дал в статье 1837 г., написанной в связи с выходом в свет трех русских переводов: «Отелло» И. И. Панаева, «Макбета» М. П. Вронченко и «Гамлета» Н. А. Полевого.[128] Основной, наиболее поразительной чертой таланта Шекспира Плетнев считает «страсть к анализу», изучение души человеческой во всех состояниях, положениях, условиях. «Что только бывало когда-нибудь дорого или близко душе человека, в уединении ли, в семействе или в общественном, гражданском быту, все знает он, как будто через его сердце текли потоки всех чувствований и всех страстей наших. Самые частности жизни, о которых можно знать только в одном кругу, принадлежа к известному сословию или занимаясь ремеслом, у него и они приведены в полную, ясную и верную теорию, с которой он вам предстанет непременно». Вся философия Шекспира извлечена из познания жизни: «Шекспирова метафизика есть плод практической мудрости. Здесь все жизнь, следственно все поэзия». Даже фантастика у Шекспира в отличие от других поэтов, утверждает Плетнев, имеет то же назначение, что и все его творчество, — «раскрыть все тайны души человеческой». «В мир фантастический входил он как завоеватель, покорял его общим законам, дополнял им целость неизмеримого царства своего и низводил все его явления до причин естественных».

И здесь Плетнев повторяет любимую свою мысль о полной объективности Шекспира, о растворении драматурга в созданных им образах. «Можно сказать, — пишет он, — что, прочитавши всего Шекспира, нигде самого его не заметишь... *Сочинил* ли он хоть одну сцену, хоть один монолог? Нет, все принадлежит естеству изображаемого действия. Личной шекспировской страсти или мысли, которую бы он хоть раз где-нибудь

---

127 «Современник», 1839, т. XIII, № 1, стр. 143. В письме к Гроту от 9 октября 1843 г. Плетнев признавался, что с годами охладевает к Шиллеру, который «в драме натянут и ненатурален... То ли дело Шекспир и испанские драматики? Вот красоты вечные!» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, стр. 128).

128 Плетнев. Шекспир. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, 30 октября, № 44, стр. 430—434. В 1845 г. Плетнев перечел свою статью и писал 26 сентября Я. К. Гроту: «Признаюсь в самолюбии: это доставило мне большое удовольствие. Я чувствовал, что для составления этого отзыва мне надобно было проникнуться духом поэта. Шекспир есть основа литературной зрелости» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, стр. 567). Грот отвечал 29 сентября: «Твою статью о Шекспире... я очень помню, потому что читал ее с большим наслаждением... Может быть, твоя статья о Шекспире имела влияние на мою решимость серьезно заняться, наконец, Шекспиром» (там же, стр. 572). Об этой статье см.: В. Н. Жизнь и литературная деятельность П. А. Плетнева. «Русская старина», 1908, т. CXXXV, № 8, стр. 293—295.

высказал, напрасно будем искать в его творениях... Недоступнее и поразительнее этого искусства, кажется, нет».[129]

Весьма существенной для правильного понимания Шекспира была проводившаяся Плетневым в статье мысль о национальной и исторической обусловленности драматурга, о том, что он был «англичанин и поэт шестнадцатого столетия». Говоря о своеобразии английской жизни, Плетнев указывал: Шекспир глубоко проникнут ею, или, справедливее сказать, она, олицетворяясь в нем, всеми своими формами и духом своим обняла создания этого поэта, несмотря ни на какие их внутренние и внешние различия». И далее: «На этом гении... Англия и XVI век напечатлели свои причудливые особенности жизни и языка. Смесь так называемых низких сцен с высокими или важными, шуток посреди трогательного, непристойностей посреди торжественного — все это переносит читателя в ту страну, где общежитие и гражданские условия не понимают мелочной щекотливости других народов, где непозволительно только то, что неестественно или оскорбляет права гражданина, где нет отчужденности ни от чего человеческого».[130] Исторический подход к объяснению Шекспира отразился и в рецензии Плетнева на перевод романа Кенига «Жизнь и поэзия Вильяма Шекспира» (1842).[131]

Со временем, однако, консервативная позиция, занятая Плетневым в 40-е годы, его неприятие новых передовых движений в русской литературе заставили его отойти от исторического истолкования Шекспира, подчеркивать в нем вневременное и общечеловеческое[132] и противопоставлять его тому требованию актуальности, которое предъявлял к литературе Белинский.

Особое место в истории русского шекспиризма 30-х годов занимают сочинения профессора и ректора Харьковского университета Ивана Яковлевича Кронеберга (1788—1838), которого с известными оговорками можно считать первым русским шекспироведом. Уроженец Москвы, Кронеберг получил образование в Германии. Он изучал в Йенском университете философию и литературу и получил степень доктора философии. В Харьковском университете он преподавал историю латинской словесности, римские древности и историю немецкой литературы и как ректор способствовал поднятию уровня преподавания.[133] Его учено-литературные труды

---

[129] П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. I, стр. 289—291.

[130] Там же, стр. 293, 295.

[131] Там же, т. II, стр. 355—356.

[132] См. письмо к Гроту от 2 июня 1845 г.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, стр. 485—486.

[133] О нем см.: ‹В. П. Боткин?› Некролог. «Московский наблюдатель», 1839, ч. I, № 2, отд. VII, стр. 20—27 (перепечатано: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XIII, 1959, стр. 33—36; в некрологе использованы сведения, присланные Боткину сыном покойного А. И. Кронебергом: ГБЛ, 8422, 33); М. Сухомлинов. Материалы для истории образования в России в царствование имп. Але-

были посвящены классическим древностям, философии и эстетике, Шекспиру, Гете. «...Он сказал много такого, — писал о Кронеберге Белинский, — что должно забыться, но он же первый сказал много такого, что всегда будет ново».[134]

Типичный кабинетный ученый, Кронеберг почти не выступал в журналах и был мало кому известен. Свои труды (помимо учебных пособий) он выпускал в виде сборников («Амалтея», 2 чч., 1824—1826; «Брошюрки», 10 №№, 1830—1833; «Минерва», 4 чч., 1835), которые издавались в Харькове и имели незначительное распространение. Поэтому даже те, кто писал о Кронеберге, не всегда подозревали о его шекспировских занятиях и считали его только латинистом.[135]

Между тем посвященные Шекспиру сочинения Кронеберга имели целью популяризировать творчество драматурга, познакомить русских читателей с его пьесами, еще неизвестными на русском языке. Поэтому очерки «Исторические пьесы Шекспира», «Сновидение в летнюю ночь», «Макбет», «Зимняя сказка», а также афористические «отрывки» в манере Жан-Поля, появившиеся первоначально в «Брошюрках», спустя пять лет были включены в «Минерву».[136] Из них очерк «Исторические пьесы Шекспира» действительно привлек к себе внимание и дважды перепечатывался в столичных журналах.[137]

Кроме того, Кронеберг писал о Шекспире в статьях «Исторический взгляд на эстетику»[138] и «Французская словесность»;[139] в последней он касался хроники «Генрих VIII» в связи с вопросом об изображении современности в драме. На перевод «Гамлета», выполненный Н. А. Полевым, Кронеберг откликнулся обстоятельным критическим разбором, который был опубликован уже посмертно (см. ниже, стр. 279).

ксандра I. ЖМНП, 1865, ч. CXXVIII, № 10, отд. II, стр. 107; И. В. Воспоминания о полтавской гимназии и Харьковском университете за полстолетия назад. «Харьковские губернские ведомости», 1870, 12 марта, № 36; Русский биографический словарь, т. Кнаппе—Кюхельбекер. СПб., 1903, стр. 447—448.

[134] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, 1954, стр. 13.

[135] См., например: Некрология. Прибавление к «Харьковским губернским ведомостям», 1838, 29 октября, № 43, стр. 373—375; Справочный энциклопедический словарь, т. VI, СПб., 1847, стр. 925—926; И. В. Воспоминания о полтавской гимназии и Харьковском университете за полстолетия назад. «Харьковские губернские ведомости», 1870, 12 марта, № 36.

[136] «Брошюрки, издаваемые Иваном Кронебергом», № 2, Харьков, 1830, стр. 31—48; № 4, 1831, стр. 3—83; № 7, 1831, стр. 29—37; «Минерва Ивана Кронеберга», ч. I, 1835, стр. 250—261; ч. II, стр. 117—208.

[137] «Московский телеграф», 1830, ч. XXXI, № 4, стр. 488—501; «Отечественные записки», 1841, т. XIX, № 11, отд. VI, стр. 3—7. В последней публикации статья Кронеберга включена в анонимную рецензию на 2-ю часть «Генриха IV» в прозаическом переводе Н. Х. Кетчера; существует предположение, что автор рецензии — В. Г. Белинский (см.: В. М. Морозов. Вновь найденные рецензии В. Г. Белинского. «Ученые записки Карело-Финского гос. университета», т. IV, вып. 1, Петрозаводск, 1954, стр. 150—157; см. также: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 318—321).

[138] «Брошюрки», № 1, 1830, стр. 9—13; «Минерва», ч. I, стр. 129—133.

[139] «Телескоп», 1832, ч. X, № 16, стр. 517—524.

Образование, полученное в Германии, определило характер учености Кронеберга; он принадлежал к тем русским ученым, в которых «немецкая философия имела последователей».[140] Его зависимость от эстетических идей немецких романтиков очевидна, хотя, считая необходимым «обогащаться идеями иностранных литератур», он указывал, что эти идеи «должны быть воспринимаемы только как *семена* для оплодотворения *собственной почвы* и для произращения *собственных плодов*».[141]

Кронеберг воспринимает Шекспира в русле романтических идей, его отношение к драматургу восторженно-апологетическое. Для него английский драматург — «истинный волшебник в романтическом мире духов. Он есть загадка, как и сама природа! он непостижим, как и она! он величествен, как она! неисчерпаем, как она! многообразен, как она!». Кронеберг подчеркивает освобождающую стихию шекспировского искусства, которое «увлекает тебя в быстрое стремление жизни и в истинную свободу от всех стесняющих форм».[142] Выше всего ценит Кронеберг в Шекспире глубокий психологизм, фантастику и поэзию. Итогом его размышлений явился 54-й «отрывок», опубликованный впервые в 1835 г.: «Хочешь ли знать сердце человеческое во всех его изгибах и взаимные действия людей — обратись к Шекспиру. Хочешь ли знать всякое состояние души, от равнодушия до исступления ярости и отчаяния, во всех степенях, переходах и оттенках — обратись к Шекспиру. Хочешь ли знать душевные болезни, меланхолию, помешательство, снохождение и пр. — обратись к Шекспиру. Хочешь ли знать магический мир духов, от благодетельных гениев до чудовищ — обратись к Шекспиру. Хочешь ли знать сладость поэзии, очаровательность, силу, высокое, глубокомыслие, всеобъемлющий разум и волшебство творческой фантазии — обратись к трагическому титану Шекспиру».[143]

Сложность, глубину и многообразие психологизма Кронеберг показал в очерке «Макбет» — наиболее обширном из его шекспировских этюдов; он построен в форме размышлений над картинами в замке некоего шотландского лорда, изображающими отдельные эпизоды трагедии. В этом

---

[140] Н. Г. Чернышевский. Очерки гоголевского периода русской литературы. Полное собрание сочинений, т. III, М., 1947, стр. 178. В этой связи утверждение одного из мемуаристов, что Кронеберг «принадлежал к поколению, выросшему на идеях XVIII века» и отрицавшему немецкую идеалистическую философию (Ф. Неслуховский. Из моих воспоминаний. «Исторический вестник», 1890, т. XL, № 4, стр. 133—134), представляется нам недоразумением.

[141] «Брошюрки», № 6, 1831, стр. 6.

[142] Там же, № 1, стр. 9—11.

[143] «Минерва», ч. I, стр. 251. Еще раньше Кронеберг отмечал: «Никакой философ не в состоянии написать такой психологии, какую можно бы извлечь из творений Шекспировых; над весьма многими сценами психическая медицина могла бы делать свои наблюдения, как над действительными событиями» («Брошюрки», № 2, стр. 34). Этот взгляд на Шекспира как на психолога был распространен в 30-е годы. А. В. Никитенко, например, записал в дневнике 16 января 1832 г. по прочтении «Макбета»: «Правду кто-то сказал, что по Шекспировым творениям можно учиться эмпирической психологии. Мало того: в них содержится полный курс ее» (А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, 1955, стр. 113).

очерке Кронеберг следовал за немецким писателем-романтиком Францем Горном, чье сочинение «Истолкование пьес Шекспира» оказало на него большое влияние.[144] В частности, у Горна была заимствована парадоксальная мысль о том, что одной из основных побудительных причин поведения Макбета и его жены была их страстная взаимная любовь.

Небольшая статья «Исторические пьесы Шекспира» несколько сходна с разобранным выше «Рассуждением» Кюхельбекера.[145] Восемь пьес рассматриваются как «*одна* величественная трагедия», в которой свержение Ричарда II «влечет за собою множество злодеяний и мерзостей»; с конечным падением Ричарда III «судьба примиряется».[146]

Романтическую фантастику Шекспира Кронеберг раскрывает в очерке «Сновидение в летнюю ночь». Вся комедия — это облеченное в сценическую форму «мечтание» поэта, причудливо сплетающее в дивном танце мир духов, влюбленных молодых людей и простых ремесленников; оно кончается, когда пробудившегося поэта «озаряет опять успокоенный эфир» и «все исчезает, как прелестный сон!».[147] Наконец, в «Зимней сказке», по словам критика, «Шекспир, приближаясь к старости, пройдя всю землю, века минувшие и будущие, играет... опять всеми цветами земли».[148]

Мы уже говорили, что статьи и «отрывки» Кронеберга были малопопулярны, хотя Белинский неоднократно упоминал его как знатока Шекспира, «написавшего о нем несколько сочинений европейского достоинства».[149] Несомненно, что взгляды молодого Белинского на Шекспира складывались не без влияния Кронеберга. В 1864 г. во время празднования 300-летия драматурга А. Д. Галахов указал на него как на основоположника изучения Шекспира в России.[150] Но, пожалуй, основной его заслугой было воспитание любви к автору «Гамлета» в сыне Андрее, который прославился впоследствии своими переводами шекспировских трагедий и комедий.

---

[144] Franz Horn. Shakespeares Schauspiele erläutert, 5 Bde. Leipzig, 1823—1831. Некоторые страницы очерка «Макбет» представляют собой прямой перевод из Горна. Имеются сведения, что Кронеберг переводил суждения Горна о «Ричарде II» (см. письмо В. П. Боткина к В. Г. Белинскому, июнь—июль 1841 г.: «Литературная мысль», II, Пгр., 1923, стр. 179).

[145] Возможно, что Кюхельбекеру была знакома публикация статьи Кронеберга в «Московском телеграфе». Другая возможная причина сходства — связь обеих статей с «Чтениями» А.-В. Шлегеля.

[146] «Брошюрки», № 2, стр. 36—37, 43.

[147] Там же, стр. 44, 48.

[148] Там же, № 7, стр. 30.

[149] В. Г. Белинский. «Гамлет». Трагедия В. Шекспира, перевод А. Кронеберга (1844). Полное собрание сочинений, т. VIII, 1955, стр. 191. См. также в статьях «Журналистика» (1841) и «Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого» (1842) (там же, т. IV, стр. 583; т. VI, 1955, стр. 674). 3 сентября 1840 г. Белинский писал А. Я. Кульчицкому о И. Я. Кронеберге: «Память этого незабвенного для всех человека священна мне» (там же, т. XI, 1956, стр. 550).

[150] А. Галахов. Шекспир в России. «С.-Петербургские ведомости», 1864, 24 апреля (6 мая), № 89, стр. 360.

Для рассматриваемого периода оригинальные русские статьи о Шекспире — явление еще редкое. Были даже журналы, где все напечатанные в эти годы статьи о Шекспире (кроме редких рецензий на переводы) являлись переводными. К числу таких журналов относятся недолговечный московский «Атеней» (1828—1830) и весьма долговечный петербургский «Сын отечества» (1812—1852).

Издававшийся профессором минералогии и сельского хозяйства Московского университета М. Г. Павловым «Атеней» не имел определенной литературной программы. Первоначально он проповедовал философию Шеллинга, опосредствованную Кузеном, и литературный романтизм. Но потом стал полемизировать с «Московским телеграфом» с позиций классицизма. Были в нем статьи, пытавшиеся примирить классицизм с романтизмом. Словом, четкой позиции у журнала не было.[151]

В течение недолгого существования журнала имя Шекспира довольно часто появлялось на его страницах. Одним из наиболее существенных откликов журнала на современные литературные запросы была статья «О поэзии драматической и Шекспире», представлявшая собой извлечение из «Жизни Шекспира» Ф. Гизо, предпосланной французскому переводу произведений Шекспира (1821). Составитель и переводчик извлечения, обозначивший себя буквой П. (возможно, это был сам Павлов), опустил почти целиком фактографическую часть сочинения и постарался сохранить основные положения Гизо, стремившегося указать пути развития новой драматической поэзии. Прежде всего его интересовал вопрос о смешении комического и трагического. Шекспировскую драму он считал в этом смысле естественнее последующей драматической литературы, ибо в ней природа человека и его судьба перенесены на сцену во всей полноте, со всеми контрастами. Поэтому Гизо подразделяет произведения Шекспира не по жанрам, но по отношению к реальному миру, на «мечтательные и существенные, на роман и мир».[152] Первые — это комедии, в которых жизнь человека превращается в некую романтическую фантасмагорию; вторые — трагедии, где жизнь является в подлинном виде и сложности. Следование Шекспиру, которого интересуют не происшествия, а люди, не историческая, а драматическая истина, позволяет, согласно Гизо, охватить человеческую судьбу во всех ее видах, а человеческую природу во всех условиях ее существования. Человек не раб судьбы, он слаб, но свободен. «Могущество человека в борьбе с могуществом рока, вот зрелище, овладевшее драматическим гением Шекспира»,[153] который стремился к «единству впечатления» — основному, по мнению Гизо, драматургическому принципу, устраняющему необходимость в единстве времени и места.

---

[151] Об «Атенее» см.: И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. I. СПб. — М., 1911, стр. 164—169.

[152] П. О поэзии драматической и Шекспире. (Извлечено из жизни Шекспира, соч. Гизо, напечатанной при новом издании творений Шекспира на французском языке). «Атеней», 1828, ч. I, № 4, стр. 11.

[153] Там же, стр. 15—16.

В следующем году в «Атенее» была напечатана без указания имени автора статья французского критика Филарета Шаля «Панюрж, Фальстаф и Санхо».[154] Три литературных персонажа, обозначенные в заглавии, рассматривались как развитие образа средневекового шута, который представлял собой «необходимое противодействие идеализму, выходящему из пределов своих и превращавшему бытие в призрак». Фальстаф — это шут, брошенный «на бурное поприще», черты его характера «живо отсвечивают темную сторону сей картины междоусобных войн, посреди коих Шекспир бросил это удивительное создание».[155]

В последний год существования «Атеней» опубликовал анонимно часть другой статьи Филарета Шаля — «Об исторических драмах Шекспира», содержавшую общую характеристику хроник и более чем на треть состоявшую из отрывков пьес.[156]

Имя Шекспира встречалось в «Атенее» и в отделе «Смесь»,[157] и в переводных беллетристических произведениях («Странствующий директор театра» В. Ирвинга, «Жизнь поэтов» Л. Тика).[158]

Издатели «Сына отечества» в 30-е годы Греч и Булгарин не были приверженцами Шекспира, да и сам журнал в последекабрьский период принял реакционный официозный характер. Но стремление не отстать от моды заставило издателей опубликовать в журнале ряд переводных статей об английском драматурге и его творчестве.

Именно здесь был впервые опубликован на русском языке фрагмент из «Жизни Шекспира» Гизо. Это была заключительная часть сочинения, в котором французский критик от рассуждения о связи у Шекспира единства действия с единством впечатлений («Поэт постиг основное его условие, требующее, чтобы занимательность сосредоточивалась там, где сосредоточивается самое действие. Лицо, дающее ход драме, есть то самое, которое возбуждает в зрителе нравственное волнение») переходил к вопросу о значении шекспировского театра для новейшей драматургии. Шекспир, утверждает Гизо, «должен служить примером, но не образцом», ибо современный поэт имеет дело с более противоречивыми характерами, с бо́льшим разнообразием чувств. Только Гамлет служит в какой-то мере прообразом современного героя. Почва, на которой воздвигнется новое искус-

---

[154] «Атеней», 1829, ч. III, № 16, стр. 327—342. Этой статье повезло в России; она была вторично переведена и в новом переводе дважды опубликована: Ф. Шаль Панюрф, Фальстафф и Санхо. Перевел М. Строев. «Галатея», 1839, ч. VI, № 52, стр. 548—563; Ф. Шаль. Панюрж, Фальстаф и Санчо. «Литературная газета», 1840, 14 сентября, № 74, стлб. 1673—1679. Оригинал: Philarète Chasles. Panurge, Falstaff et Sancho Pança. «Revue de Paris», 1829, t. II, mai, Charactères et Paysages, pp. 143—160.

[155] «Атеней», 1829, ч. III, № 16, стр. 329, 340.

[156] Там же, 1830, ч. IV, ноябрь и декабрь, стр. 127—177. Оригинал: Philarète Chasles. Des drames historiques de Shakespeare. «Revue de Paris», 1830, t. X, janvier, Charactères et Paysages, pp. 383—417.

[157] О сочинениях Шекспира. «Атеней», 1828, ч. II, № 5, стр. 105—106 (о переделке Шекспиром старых хроник); Нечто к истории драматического искусства. Там же, № 6, стр. 237—239 (о театральных нравах времен Шекспира).

[158] «Атеней», 1828, ч. IV, № 14—15, стр. 171—205; 1829, ч. IV, октябрь—ноябрь, стр. 44—83, 132—166, 239—263, 349—391.

ство, — это не почва Корнеля и Расина и не почва Шекспира. Но «система Шекспира» может указать путь развития искусства, ибо она «объемлет ту всеобщность отношений чувствований и состояний, которая составляет ныне для нас позорище дел житейских».[159]

Печатался в «Сыне отечества» и посвященный Шекспиру фрагмент из «Очерка английской литературы» («Essai sur la littérature anglaise») Шатобриана. Фрагмент делился на три части: «Век Шекспира», «Поэты и писатели — современники Шекспира», «Жизнь Шекспира. — Шекспир в числе пяти или шести высших гениев». Шекспир был изображен здесь поэтом, завершающим средние века, чьи вымыслы связывали «действительность прошедшего с действительностью будущего». Пышным риторическим слогом Шатобриан писал о нем как об одном из немногих творческих гениев, которые «открывают горизонты, откуда льется море света: они сеют идеи, зародыши тысячи других, они даруют всем искусствам потребные для них материалы; их творения, эти неисчерпаемые рудники, это самые недра ума человеческого».[160]

В «Сыне отечества» помещались также статьи о Шекспире, переведенные с немецкого. Одна из них — «Шекспир как драматик» [161] — представляла, в сущности, изложение взглядов на Шекспира А.-В. Шлегеля. По-видимому, из немецких источников было позаимствовано и напечатанное там же «Жизнеописание Шекспира»,[162] в котором события жизни драматурга излагались в риторических периодах, подобных следующему: «Тогда-то уже, при прояснившемся чувстве собственных сил своих, запала в нем дерзкая мысль преобразовать драму, столь далеко уклонившуюся от надлежащего пути ее, и дать ей благороднейшее направление» и т. п.

Таким образом, с утверждением романтизма признание Шекспира стало широко распространенным явлением. Но оно не было повсеместным; у великого английского драматурга были и противники. Это были в первую очередь литературные староверы вроде Ф. Ф. Кокошкина (1773—1838), директора Московского театра, переводчика «Мизантропа», «отъявленного классика», по словам Вяземского. Кокошкин в таких выражениях увещевал литературную молодежь, находившуюся при театре: «Ведь вы знаете меня, я человек честный, и какая охота была бы мне вас обманывать: уверяю вас честью и совестью, что Шекспир ничего хорошего не написал и сущая дрянь».[163]

Не менее нелепым было и выступление «белебеевского уездного землемера» Виктора Фомы Товарницкого, который издал в защиту классицизма

[159] Гизо. Характеристика трагедий Шекспировых. Единство действия. «Сын отечества», 1827, ч. CXIII, № 9, стр. 45—46, 57, 61.

[160] Шатобриан. Шекспир. «Сын отечества», 1837, ч. CLXXXVII, стр. 318, 458.

[161] «Сын отечества», 1833, ч. XXXIX, № 43 и 44, стр. 145—169.

[162] Там же, ч. XXXVII, № 29 и 30, стр. 168—199.

[163] П. А. Вяземский. Старая записная книжка. Полное собрание сочинений, т. VIII, СПб., 1883, стр. 80. Эти слова Кокошкина сообщил Вяземскому Н. Ф. Павлов. Период директорства Кокошкина относится к 1823—1831 гг.

сочинение «О трагедии греков, французов и романтиков», где утверждал, что романтики вступили «на дорогу, ведущую к хаосу, по которой шествовали Калдерон и Шекспир, а до них китайцы». Он находит «весьма поразительное сходство» между произведениями романтиков и Кальдерона и Шекспира — «сих двух гениев, обремененных цепями невежества, безвкусия, которые хотя иногда, сделав последнее усилие, и возлетали высоко, но скоро гремучие на них оковы утомляли их и возвращали уничиженному рабству».[164]

Самая анекдотичность подобных выступлений показывает, что классицизм в эти годы уже не являлся сколько-нибудь серьезной силой, которая могла бы противостоять росту шекспировской популярности. Недаром Пушкин еще в 1824 г. писал, что в России «противники романтизма слишком слабы и незаметны».[165]

Иной характер носила критика Шекспира, содержавшаяся в «Размышлениях и разборах» Павла Александровича Катенина (1792—1853), печатавшихся в «Литературной газете» в 1830 г. В этих статьях писатель излагал свои взгляды на развитие поэзии, на классицизм и романтизм.

Литературная позиция Катенина была сложной и противоречивой. Термин «классик», который обычно прилагался к нему, не отражает своеобразия его взглядов и не помогает объяснить их.[166] Еще Пушкин указывал, что Катенин «шел всегда своим путем» и, «один из первых апостолов романтизма», «он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования».[167] Этот литературный «протестантизм», нежелание идти проторенными путями, следовать моде и обусловили во многом отношение Катенина к Шекспиру. С другой стороны, несколько догматическое понимание высокой гражданственной литературы, героической и торжественной, которую отстаивал Катенин, стремление его к пафосно-монументальному стилю, недостаточное внимание к проблеме психологического раскрытия индивидуального характера не позволили ему оценить должным образом достоинства шекспировской драматургии, ее

[164] О трагедии греков, французов и романтиков. Сочинение Белебеевского уездного землемера Виктора Фомы Товарницкого. М., 1830, стр. 18.

[165] Пушкин. Письмо к издателю «Сына отечества». Полное собрание сочинений, т. XI, 1949, стр. 20. Н. А. Полевой в сценке «Беседа у старого литератора» сатирически изобразил ретроградных противников романтизма. «Давно ли стали читать Шекспира? — восклицает один из них. — Именно перед революциею, когда умы пришли в брожение». Ему вторит другой: «Страх! Недавно мне попалась трагедия новая. Что, вы думаете? „Гамлет“ Шекспира — слово в слово, со всеми нелепостями» (Новый живописец общества и литературы, сост. Н. Полевым, ч. IV. М., 1832, стр. 177, 184).

[166] См.: Ю. Тынянов. Архаисты и Пушкин. В его кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 129—132; Л. Гинзбург. О проблеме народности и личности в поэзии декабристов. В сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы», М.—Л., 1960, стр. 62—63, 69—70.

[167] А. С. Пушкин. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина (1833). Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 220.

богатство и многообразие. И тем не менее в критике Катенина было много верного, а в его борьбе против безудержного культа Шекспира была своя положительная сторона. Критические суждения Катенина высоко ценил Пушкин. И если нельзя, конечно, считать, что он вполне разделял взгляды, излагавшиеся в «Размышлениях и разборах», то самый факт печатания статей в «Литературной газете» показывает, что он относился к ним не без сочувствия.

Катенин несомненно хорошо знал Шекспира. Его комедия «Вражда и любовь» была написана по мотивам «Много шуму из ничего». А объяснение смысла сцены Малькольма с врачом («Макбет», IV, 3), которое он изложил Н. И. Бахтину,[168] показывает, что он не только внимательно читал произведения творца «Макбета», но и был осведомлен об истории Англии его времени.[169] Он отнюдь не принадлежал к ниспровергателям Шекспира. Напротив, он признавал право драматурга на бессмертие. «Предмет искусств вообще, — пишет он, — человек; драматического в особенности: человек в действии. Кто сумеет пружины сего действия, нравы. чувства и страсти, изобразить верно, сильно и горячо, заслужит похвалу знающих, отдельно от принятого им по местному обычаю или произвольному выбору костюма; сим-то достоинством равно стяжали бессмертие и Софокл, и Шекспир, и Расин».[170]

Но, ставя рядом трех драматургов, Катенин вынужден защищать Расина, в ущерб которому романтическая критика подняла на щит Шекспира. Поэтому «враг непримиримый всех пристрастных и односторонних суждений», как он себя называет, Катенин обрушивается на «хитрого раскольника» Шлегеля, который принес «целый театр, справедливо во всех отношениях слывущий первым в Европе, в жертву своему *полубогу* Шекспиру, им на немецкий язык переведенному».[171] Он обличает Шлегеля в противоречиях, показывает, что одни и те же приемы немецкий критик объявляет достоинствами у Шекспира и недостатками у французских классиков: что он толкует как достижение Шекспира то, что было вынуждено несовершенством сценической техники, навязано публикой вопреки желанию драматурга и т. д. Так, Катенин считает вынужденным злоупотребление у Шекспира массовыми сценами, шествиями, битвами. На сцене, утверждает он, невозможно изобразить грандиозные исторические события, и Шекспир это понимал, но «писал вопреки собственному вкусу и в угождение тем, чьими деньгами кормился театр».[172] Далее, к числу недостатков, будто бы навязанных Шекспиру публикой, Катенин относил и смешение трагического и комического элементов, когда, по его словам, «после сильнейших впечатлений ужаса и жалости бесстыдно появляются пошлые

---

[168] Письмо от 18 февраля 1830 г.: Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, стр. 173.

[169] Ему принадлежит также перевод пародийного стихотворения Шиллера «Тень Шекспира», критикующего новейшую драму.

[170] «Литературная газета», 1830, т. II, 17 декабря, № 71, стр. 284.

[171] Там же, 2 декабря, № 68, стр. 260.

[172] Там же, 7 декабря, № 69, стр. 269.

гаерства и питейные поговорки». «Нет сомнения, — заключает Катенин, — что в этом виноват единственно вкус буйной необразованной черни».[173]

Но, обличая внешне слепое преклонение перед Шекспиром, а не его самого, Катенин в действительности задевал существо его драматургии — народность. Показательно, что самый предмет драматического искусства Катенин определял очень ограниченно — «человек в действии» (ср. у Пушкина: «человек и народ»). В этом фактическом отрицании и осуждении массовых народных сцен в театре, с одной стороны, а с другой — смешения комического с трагическим (хотя декларативно Катенин признавал возможность такого смешения: «только искусство потребно, чтобы переходы от одного к другому... были неприметны» [174]) проявилась известная косность эстетических взглядов Катенина, противоречиво сочетавшаяся у него с новаторством. Не случайно в его суждениях можно обнаружить отзвуки мнений французских классиков XVIII в., когда, признавая «врожденный дар» у Шекспира, он в то же время утверждал, что английский драматург «по всем обстоятельствам не мог иметь ни тех сведений, ни того изящного вкуса, ни даже того терпения и досуга, без коих никакой гений не сотворит трагедии, достойной у беспристрастных и знающих судей стать наравне с Мельпоменой афинской».[175]

Критиковал Катенин Шекспира и за недостаток национального и исторического колорита. Один из основоположников романтического историзма в русской литературе, «исправлявший» в своих переводах Корнеля и Расина в отношении верности локально-историческому колориту, он обвинял автора «Отелло» и «Венецианского купца» в том, что у него не выдержана «краска времени и места»: «жители юга все напитаны ростбифом и пудингом».[176] Нечто подобное отмечал и Пушкин, когда писал о римских ликторах, которые у Шекспира «сохраняют обычаи лондонских алдерманов». Но Пушкину это не помешало увидеть основное в Шекспире. Катенин же, страстный апологет народности в литературе, за полемикой с Шлегелем проглядел ее у Шекспира. А недооценка Шекспира привела его в дальнейшем и к неприятию «Бориса Годунова».[177]

Внешнее сходство с Катениным обнаруживается во взглядах на Шекспира одного из ведущих критиков 30-х годов, Николая Ивановича

[173] Там же, № 71, стр. 284.

[174] Там же, стр. 283.

[175] Там же, т. I, 20 февраля, № 11, стр. 87. Характерно, что из всех смертей в трагедиях Шекспира, по мнению Катенина, «большим и лучшим ужасом поражает» смерть Дункана («Макбет»), потому что, как в классических трагедиях, она происходит за сценой (см.: там же, т. II, 12 декабря, № 70, стр. 276).

[176] Там же, № 71, стр. 283.

[177] См. его отзыв в письме к неустановленному лицу («Помощь голодающим». Научно-литературный сборник. М., 1892, стр. 253—258). Недостатки учителей приобретают карикатурные формы у учеников. Трагик В. А. Каратыгин, выученик Катенина, писал ему 5 марта 1831 г.: «Недавно вышел в свет Борис Годунов Пушкина; какого роду это сочинение — предоставляется судить каждому... по-моему, это галиматья в шекспировском роде» («Русский архив», 1871, № 6, стлб. 0243).

Надеждина (1804—1856), однако существо этих взглядов совершенно иное. Надеждин сравнительно мало писал о Шекспире (значительно меньше, чем, например, о Байроне); у него нет ни одной статьи, целиком посвященной Шекспиру. В издававшемся им «Телескопе» (1831—1836) мы также не находим специальных статей о Шекспире.[178] Но в своей борьбе против господства романтизма Надеждин не мог не коснуться драматурга, чье имя стало знаменем романтического направления.

Основной тезис Надеждина, который он развивал как в своих статьях 1828—1830 гг., печатавшихся в «Вестнике Европы», так и в своей докторской диссертации «De origine, nature et fatis Poeseos, quae Romantica audit» («О начале, сущности и судьбах поэзии, романтической называемой», 1830), заключался в следующем. Классическая поэзия была выражением античного человека — «покорного раба влечению животной природы». В романтической же поэзии отразился человек средневековья — «игралище призраков собственного своего воображения».[179] Таким образом, классическая и романтическая поэзия выразили каждая только одну сторону человечества. В современном общественном человеке, утверждал Надеждин, гармонически сочетается развитие нравственных и физических начал. Поэтому новое искусство должно быть создано на основе синтеза классической и романтической литератур. Как писал Белинский, «г-н Надеждин первый сказал и развил истину, что поэзия нашего времени не должна быть ни *классическою* (ибо мы не греки и не римляне), ни *романтическою* (ибо мы не паладины средних веков), но что в поэзии нашего времени должны примириться обе эти стороны и произвести новую поэзию».[180] Эта мысль, «справедливая и глубокая», по словам Белинского, объективно отражала *реалистические* тенденции в развитии русской литературы, хотя внешне Надеждин и сближался с защитниками литературной старины. Наиболее полным выражением истинного романтизма (т. е. романтизма средних веков в отличие от современного «псевдоромантизма») Надеждин считал Шекспира — «последнего могучего представителя идеального гения средних веков».[181] Этот «великий человек», «краса всего поэтического

[178] О Шекспире говорилось лишь попутно в некоторых переводных статьях «Телескопа». Эти статьи: «Дух общества во Франции и в Англии» (из «Edinburgh Review» — «Телескоп», 1831, ч. III, № 9, стр. 3—39) — упоминаются шекспировские традиции в английском театре (стр. 24—25); «Движение литературы в Англии с начала XIX века» (из «Dublin University Magazine» — «Телескоп», 1834, ч. XXI, №№ 18—20, стр. 65—85, 193—204, 205—217) — о влиянии Шекспира на Вальтера Скотта (стр. 194—195); «Французские драматурги, судимые английскими критиками» (из «Quarterly Review» — «Телескоп», 1834, ч. XXI, № 18, стр. 116—130) — полемика с интерпретацией Шекспира в статьях Гюго (стр. 121—127); «Генрих Фюзели» (из «Revue de Paris» — «Телескоп», 1832, ч. XII, №№ 23—24, стр. 359—384, 507—532) — о картинах на шекспировские сюжеты, написанных этим художником, которого автор статьи именует «Шекспиром английской живописи» (стр. 381—382, 507—512).

[179] Н. Н. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии. «Вестник Европы», 1830, № 1, стр. 15.

[180] В. Г. Белинский. «Сто русских литераторов», т. II (1841). Полное собрание сочинений, т. V, стр. 213.

[181] О современном направлении изящных искусств. Слово, произнесенное в торжественном собрании имп. Московского университета, июля 6 дня 1833 года ординарным

мира», пишет Надеждин о Шекспире в своей диссертации, «измерил всю сферу драматического машинизма» и «так хорошо понял отечественный *национальный* дух и уловил в своих творениях, что длинный ряд английских драматургов был не более как его поколением».[182] Но средневековое невежество, считал Надеждин, наложило свою печать на творчество Шекспира. Он и его современники Лопе де Вега и Кальдерон шествовали «не по проторенной дороге», лишенные «путеводительных светильников, завещанных нам древностию». «Безобразные фарсы, уродующие их истинно великие творения, суть печальные памятники не всегда удачно выдержанной борьбы самообразовавшегося гения с преобладающими мраками невежества и безвкусия».[183]

В новое время Шекспир способствовал утверждению «псевдоромантизма». «Брожение сие, — пишет об этом Надеждин, — первоначально открылось в Англии, где воспоминание о Шекспире... по своей близкой свежести не могло быть задавлено классическими усилиями Попов и Драйденов, Акенсидов и Греев».[184] «Последний, решительный удар» по классицизму был нанесен Шекспиром и во Франции благодаря переводу Гизо и английскому театру, учредившемуся в Париже.[185] Новейшие романтики, по утверждению Надеждина, не понимают Шекспира, ложно его толкуют, ищут в нем разрешения современных вопросов. «...То-то и горе настоящих умников... — пишет он, подразумевая Полевого и других критиков «Московского телеграфа, — что они восхищаются сами не знают чем в *Шекспирах*, в *Байронах* и с горделивым самодовольствием любуются в них отражениями современного человечества, о котором не имеют, да и не могут иметь никакого понятия».[186]

Нападает Надеждин и на вульгаризированное романтическое представление о Шекспире как стихийном гении, которому не нужно было «учиться в университетах». «Что до *Шакспира*, то пора бы также перестать ссылаться на него как на образец гения-неуча. *Шакспиру* не совсем была чужда классическая древность, составлявшая издавна родовое наследие всех европейских наций», и мало кому пришлось «смести столько пыли со старинных отечественных летописей, как творцу *Генриха IV* и двух *Ричардов*». Он знал «природу и сердце не по одному только ин-

---

профессором теории изящных искусств и археологии Николаем Надеждиным. М., 1833, стр. 49.

[182] Цит. по: Н. К. Козмин. Николай Иванович Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. СПб., 1912, стр. 236.

[183] Н. Надоумко ‹Надеждин›. Литературные опасения на будущий год. «Вестник Европы», 1828, № 22, стр. 93.

[184] О современном направлении изящных искусств, стр. 49.

[185] Издатель Телескопа и Молвы. Здравый смысл и барон Брамбеус. «Телескоп», 1834, ч. XXI, № 19, стр. 162. В той же статье Надеждин писал, что в пору «французского классического православия» «Шекспир допускался в репертуар не иначе как обстриженный, выхоленный и раздушенный трудолюбивым мастерством Дюсиса» (там же, стр. 159).

[186] Н. Надоумко. Всем сестрам по серьгам. «Вестник Европы», 1829, № 23, стр. 200.

стинкту», и поэтому творения его «дышат поэтической истиною и составляют наследственное богатство всего человечества».[187]

Ложно понимая Шекспира, считает Надеждин, новые романтики заимствовали у него лишь отдельные внешние черты, преимущественно мрачные и уродливые, и довели их до карикатурных преувеличений. Романтическая поэзия превратилась в «настоящее лобное место». «Один поэтический взмах проливает ныне более крови, чем грозная муза Шекспира во всех своих мрачных произведениях». А разве «зловещая мрачность... составляет высочайшее достоинство котурна Шекспирова?».[188] «Отвратительным ли ведьмам и их ужасным оргиям одолжен своим эстетическим достоинством „Макбет“ Шекспира?» — риторически вопрошает Надеждин в диссертации.[189]

В статье «Здравый смысл и Барон Брамбеус» он указывал, что, переняв у Шекспира «психологическую анатомию», французские романтики не сумели дать ей должное употребление. «Гений британского поэта разлагал своим могучим резцом явления жизни, для того чтобы видеть в них трепетание единой, вечной идеи человечества, предносившейся поэтическому его взору во всем своем величии: это гаруспиций, читающий в кровавых внутренностях жертв заветные тайны судеб миродержавных». А новая французская словесность «вместо того, чтоб быть, подобно поэмам Шекспира, высокою психологическою биографиею человечества, составила из себя... коллекцию нравственных анатомических препаратов!».[190]

Приведенные слова показывают, что в 1834 г. Надеждин вовсе не отвергал использования в современной литературе шекспировской «психологической анатомии» как таковой; он выступал лишь против ложного, на его взгляд, ее применения. Таким образом, он уже не отбрасывал Шекспира в средневековье.[191] Впрочем, Надеждин признавал значение Шекспира для нового искусства и тогда, когда объявлял его поэтом средневековья. Согласно его теории, нужно было «соединить идеальное одушевление средних времен с изящным благообразием классической древности, уравновесить душу с телом, идею с формами, просветить мрачную глубину Шекспира лучезарным изяществом Гомера!».[192]

Надеждину, по словам Чернышевского, «дано было только призывать новое время, но не быть его действователем».[193] В частности, он только

---

[187] ‹Н. Надеждин.› Борский, соч. А. Подолинского. «Вестник Европы», 1829, № 7, стр. 210—211.

[188] Н. Н. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии, стр. 24.

[189] Цит. по: Н. К. Козмин. Николай Иванович Надеждин, стр. 192.

[190] «Телескоп», 1834, ч. XXI, № 19, стр. 163—164.

[191] По утверждению Белинского, Надеждин и раньше, «очень хорошо понимая», что Шекспир, как и Байрон, Гете, Шиллер, Пушкин, — «совсем не романтики, но представители новейшей поэзии», все же «глумился над ними, как над неистовыми романтиками» в угоду «закоренелым предубеждениям *докторов*», от которых зависела судьба его диссертации (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 214).

[192] О современном направлении изящных искусств, стр. 50.

[193] Н. Г. Чернышевский. Очерки гоголевского периода русской литературы. Полное собрание сочинений, т. III, стр. 164.

подошел к реалистической интерпретации Шекспира, но осуществил ее Белинский, «образователем»[194] которого был Надеждин.

Сохранилось очень немного сведений об отношении к Шекспиру Михаила Юрьевича Лермонтова (1814—1841). Неизвестно даже, какие шекспировские пьесы он читал.[195] Поэтому приходится строить предположения на основании косвенных данных.

Первое знакомство Лермонтова с английским драматургом относилось к детским годам поэта. От своего гувернера, англичанина Ф. Винлсона, взятого в дом после переезда в Москву в 1827 г., он «приобрел знание английского языка и впервые в оригинале познакомился с Байроном и Шекспиром».[196] Культ Шекспира царил в Московском университетском пансионе, куда осенью 1828 г. был зачислен Лермонтов.[197] Творец «Гамлета» глубоко его взволновал, и уже в феврале 1829 г. в ответ на нападки его тетки М. А. Шан-Гирей на шекспировскую трагедию в переделке Дюсиса он пишет свое знаменитое письмо о Шекспире.[198]

«Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир — то это в Гамлете» (VI, 407).[199] Типично романтическое восхваление и защита подлинного, неискаженного Шекспира закономерно сочетаются с решительным осуждением эстетики французского классицизма и соответственно — классических переделок шекспировских пьес. «Гамлет» С. Висковатова назван «переводом перековерканной пиесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменил ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен» (VI, 407). Лермонтов перечисляет эти «характеристические сцены», наиболее захватившие его. Их подбор весьма показателен. Это сцена могильщиков и сумасшествие Офелии («одна из трогательнейших сцен»), т. е. внешне эффектные эпизоды, уместные и во французской романтической мелодраме, и в «штюрмерской» драматургии Шиллера, которыми увлечен в это время юный поэт. Пишет он и про появление призрака в сцене Гамлета с матерью. Правда, судя

---

[194] Там же.

[195] С уверенностью это можно утверждать лишь относительно «Гамлета» и «Отелло». Даже по поводу «Макбета», который упоминается в «Вадиме» (гл. XI), неясно, читал ли Лермонтов английский подлинник или только переделку Шиллера.

[196] П. А. Висковатый. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, стр. 37. См. также: Т. Иванова. Четыре лета. Лермонтов в Середникове. М., 1959, стр. 40—41.

[197] См.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. М., 1945, стр. 110.

[198] Это письмо обычно относили к 1831 г., но Б. М. Эйхенбаум убедительно доказал, что оно могло быть написано только в 1829 г. (см.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 136—138).

[199] Ссылки к цитатам из Лермонтова даются в тексте с указанием тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры) по изданию: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, тт. I—VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954—1957.

по его объяснению этого места, он его не совсем понял, но оно поразило его воображение. Весьма вероятно, что семейная драма Лермонтова, тяжело переживавшего разлуку с горячо любимым отцом, сделала его особенно чувствительным к этой сцене.[200]

Наконец, он пересказывает по памяти два диалога Гамлета из 2-й сцены III действия: об облаке и о флейте. Здесь он опять ошибается: меняет порядок диалогов, приписывает Розенкранцу и Гильденстерну слова Полония в диалоге об облаке и т. д.[201] Очевидно, что у него еще нет ясного представления о характере трагедии. В его памяти сохранился только образ гордого и высокомерного принца, легко поражающего противников своими ироническими насмешками. Он наделяет принца сильной волей и заканчивает сцену с флейтой такими его словами: «Ужели после этого не чудаки вы оба? когда из такой малой вещи вы не можете исторгнуть согласных звуков, как хотите из меня, *существа, одаренного сильной волею*, исторгнуть тайные мысли? ..» (VI, 408; курсив мой, — *Ю. Л.*).[202]

Юного Лермонтова привлекала романтическая стихия фантастики шекспировских трагедий. В том же 1829 г., когда было написано цитированное письмо с упоминанием тени отца Гамлета, он создал стихотворение «Три ведьмы», представлявшее собой перевод 4-го явления I действия «Макбета» в переделке Шиллера (шиллеровская трактовка этой сцены, видимо,

---

[200] Б. М. Эйхенбаум в незавершенной статье «„Гамлет" в России» писал, что в драме Лермонтова «Странный человек» (1831) «знакомство с „Гамлетом" сказывается в самом сюжете» (Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 144; здесь опубликована посмертно часть названной статьи, относящаяся к Лермонтову: стр. 136—144). Можно полагать, что исследователь находил сюжетное сходство в положении Владимира Арбенина между враждующими родителями, один из которых косвенно повинен в смерти другого. Отметим, что фраза героя: «Впрочем, не все ли равно, с какими воспоминаниями я сойду в могилу» (V, 213), является как бы ответом на вопрос Гамлета, какие сновидения посетят его смертный сон (III, 1, 66—67).

[201] Одна из ошибок Лермонтова состояла в том, что Гамлет у него сравнивает облако сперва с пилой, а затем с верблюдом, тогда как у Шекспира облако поочередно сравнивается с верблюдом, хорьком и китом. Можно предположить, что «пила» сохранилась в памяти юноши из слов Гамлета, обращенных к Розенкранцу и Гильденстерну в другой сцене: «. . . when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw» (II, 2, 405—407), где «handsaw» означает «ручная пила, ножовка» (хотя комментаторы обычно толкуют его как искажение слова, означающего цаплю; см.: C. T. Onions. A Shakespeare Glossary. 2nd ed., Oxford, 1963, pp. 100—101). Эта ошибка, между прочим, показывает, что Лермонтов читал «Гамлета» в подлиннике: в доступных ему переводах (Летурнера-Гизо, А.-В. Шлегеля) «пила» не встречается.

[202] Исследователи обычно обращают внимание лишь на выделенные слова, отсутствующие в шекспировском оригинале, и, отрывая их от общего истолкования образа принца в письме, объявляют Лермонтова предшественником Белинского в признании силы духа Гамлета и отвержении концепции Гете о его слабоволии (см.: Б. Нейман. Драматургия Лермонтова. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Драмы. М.—Л., 1940, стр. 20—22; В. А. Мануйлов. Михаил Юрьевич Лермонтов. М.—Л., 1950, стр. 100—102; Ф. С. Грим. Русская и украинская гуманистическая концепция трагедии Шекспира «Гамлет». Киев, 1958, стр. 11—12). Между тем статья Белинского о Гамлете (1838) и письмо Лермонтова — вещи несопоставимые; нельзя забывать, что письмо писал ребенок, не достигший 15 лет, пусть даже гениальный, и излагал он в нем свои еще не до конца осознанные впечатления.

привлекла его как более «романтическая»). Надолго запомнился ему «ужас Макбета, когда готовый сесть на королевский престол при шумных звуках пира, он увидал на нем окровавленную тень Банкуо» (VI, 44), и он упомянул эту сцену в «Вадиме» (1834). Возможно, что одной из причин интереса Лермонтова к «Макбету» были семейные предания о шотландском происхождении его рода.[203]

Тем не менее из произведений Шекспира наиболее глубокий след в творческом сознании Лермонтова оставил «Гамлет». Реминисценции этой трагедии встречаются не только в его драматургии, но даже в лирике. Так, первая строфа обращенного к Е. А. Сушковой стихотворения «Зови надежду сновиденьем» (1831; I, 216) представляет собой переложение четверостишия, написанного Гамлетом Офелии (II, 2, 115—118).[204] А в стихотворении «Смерть поэта» (1837) апелляция к «божьему суду», который «недоступен звону злата», как показал Ю. М. Лотман, может быть правильно понята лишь при сопоставлении с покаянным монологом короля-убийцы в «Гамлете».[205]

Несмотря на его интерес к Шекспиру, Лермонтову-драматургу чуждо шекспировское изображение жизни в ее объективности, сложности и многообразии проявлений. Для формирования принципов его драматургии из литературных воздействий имели значение главным образом Шиллер и романтическая мелодрама.[206] Однако в драмах Лермонтова можно обнаружить органически входящие в них шекспировские реминисценции.[207] Так, например, уже в первой его драме «Испанцы» (1830) сцена гробовщиков

---

[203] В шотландских хрониках действительно упоминается некий Лермонт, принимавший участие в низвержении Макбета (см.: В. А. Мануйлов. Семья и детские годы Лермонтова. «Звезда», 1939, № 9, стр. 107). Попутно заметим, что предположение К. Бархина о зависимости последних двух строк стихотворения «И скучно и грустно» (1840) от монолога Макбета о жизни (V, 5, 19—28; см.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения с объяснительными статьями К. Бархина, ч. I. Одесса, 1912, стр. 124—125) представляется нам малоубедительным.

[204] Лермонтов переложил соответствующее место из перевода М. П. Вронченко (Гамлет. Трагедия в пяти действиях. Сочинения В. Шекспира. Перевел с английского М. В. СПб., 1828, стр. 55). См. об этом: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 143.

[205] Ю. М. Лотман. Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета». «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 104, 1961, стр. 281—282.

[206] См.: М. А. Яковлев. М. Ю. Лермонтов как драматург. Л.—М., 1924, стр. 79—101, 165—170, 179—182, 187—194, 220—229; З. С. Ефимова. Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» Лермонтова. В сб. «Русский романтизм», Л., 1927, стр. 26—50; С. Дурылин. Лермонтов и романтический театр. В сб. «„Маскарад" Лермонтова», М.—Л., 1941, стр. 16—20; А. Федоров. Творчество Лермонтова и западные литературы. «Литературное наследство», т. 43—44, М., 1941, стр. 203, 206—207; В. А. Мануйлов. Михаил Юрьевич Лермонтов, стр. 38—41.

[207] Еще Кюхельбекер отмечал, что в произведениях Лермонтова «найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Кюхельбекеру. . . Но и в самих подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное поле, а это не безделица» (В. К. Кюхельбекер. Дневник. Л., 1929, стр. 292; запись от 6 марта 1844 г.).

(д. V, сц. 1) несомненно подсказана запомнившейся ему с детства сценой могильщиков из «Гамлета», а вопрос второго гробовщика:

Не все ль равно усопшему, в парче
Или в холсте он будет съеден червем?..

(V, 136)

связан со словами Гамлета о том, что жирный король и тощий нищий — всего лишь два блюда для одного стола червей (IV, 3, 24—26).

Говоря о литературных прообразах гонимого еврея Моисея в «Испанцах», до сих пор указывали на Натана — героя драмы Лессинга «Натан Мудрый» и Исаака из романа В. Скотта «Айвенго».[208] По-видимому, в сознании Лермонтова присутствовал также и образ Шейлока. Крики Моисея, у которого отняли всё: «Сын! дочь! имение! червонцы» (V, 135), приводят на память вопли венецианского ростовщика, узнавшего о том, что его дочь бежала, унеся с собой деньги: «Моя дочь! о мои дукаты! о моя дочь!» («My daughter! O my ducats! O my daughter»; II, 8, 15).

Но наибольший интерес представляют гамлетовские реминисценции, связанные с главными героями лермонтовских драм. Уже Фернандо, герой «Испанцев», обращается к своей возлюбленной Эмилии с гамлетовским восклицанием:

«Ступай ты лучше в монастырь,
Ступай в обитель — скрой себя от света...»

(V, 35)

И эти его слова затем, вспоминая, повторяет Эмилия (V, 71).

«Маскарад» (1836) сюжетно напоминает «Отелло», что давно уже отмечалось в лермонтоведении.[209] В обеих пьесах муж подозревает в неверности невинную и любящую его жену и убивает ее, причем поводом к ревности служит потерянная вещь: платок Дездемоны в «Отелло», браслет Нины в «Маскараде». Лермонтов знал трагедию Шекспира и строку из нее: «Beware, my lord, of jealousy» («Остерегайтесь, милорд, ревности»; III, 3, 165) поставил эпиграфом к неоконченной поэме «Две невольницы» (1830). Однако текст «Маскарада» показывает, что Евгений Арбенин в сознании его создателя ассоциировался скорее не с Отелло,

---

[208] См.: М. А. Яковлев. М. Ю. Лермонтов как драматург, стр. 101—105, 122—124; Б. В. Нейман. «Испанцы» Лермонтова и «Айвенго» Вальтер-Скотта. «Филологические записки», 1915, вып. 5—6, стр. 709—721.

[209] См.: П. А. Висковатый. Михаил Юрьевич Лермонтов, стр. 230—231; Н. Стороженко. Женские типы, созданные Лермонтовым. «Читатель», 1897, № 15, стр. 56—58; E. Duchesne. Michel Iouriévitch Lermontov. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1910, pp. 290—291; С. Шувалов. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии. В кн.: Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пгр., 1914, стр. 316—317. М. А. Яковлев (М. Ю. Лермонтов как драматург, стр. 228—229) высказал предположение, что влияние «Отелло» на «Маскарад» не прямое, а через посредство «Коварства и любви» Шиллера.

а с Гамлетом. Так, убедившись в своей неспособности убить спящего Звездича, Арбенин клянет себя:

...давно ли
Я трус?.. трус... кто это сказал...
Я сам, и это правда... стыдно, стыдно,
Беги, красней, презренный человек.
Тебя, как и других, к земле прижал наш век,
Ты пред собой лишь хвастался, как видно...

(V, 345)

подобно Гамлету, оставшемуся наедине со своей совестью после монолога актера о Гекубе (д. II, сц. 2). Неизвестный говорит об обезумевшем Арбенине: «И этот гордый ум сегодня изнемог» (V, 401) — почти теми же словами, что и Офелия о Гамлете, поверив в его безумие: «O! what a noble mind is here o'erthrown»(«О, какой благородный ум здесь повержен»; III, 1, 159).[210]

Эти отзвуки шекспировской трагедии, правда немногочисленные, позволяют, однако, предположить, что в 30-е годы Лермонтов уподоблял Гамлета («существо, одаренное сильной волею», по его представлению) своим героям, делал его страдальцем и мстителем, призванным судить и карать окружающий его мир за гибель добра.[211] Такая трактовка предваряла образ датского принца, созданный П. С. Мочаловым в 1837 г. Это совпадение знаменательно, ибо, хотя Мочалов, работая над ролью, не мог, конечно, знать о взгляде Лермонтова на Гамлета, оба эти конгениальных художника выражали одни и те же устремления эпохи и искусство каждого из них оказывало воздействие на другого.[212]

Гамлет упоминается и в существенной для творческой эволюции Лермонтова поэме «Сашка» (1839):

Гамлет сказал: «Есть тайны под луной
И для премудрых», — как же мне, поэту,
Не верить можно тайнам и Гамлету?..

(IV, 66; строфа LXVI)

Конечно, эти иронические строки не дают основания для сколько-нибудь определенных заключений, но можно предположить, что, пытаясь в это время преодолеть в своем творчестве романтический субъективизм, Лермонтов пересматривает и свой былой взгляд на шекспировского героя. Возможно, что он вообще хотел заново прочесть Шекспира и по-новому осмыслить его: в последнем из известных его писем 28 июня 1841 г. он просил бабушку прислать ему скорее «полного Шекспира, по-английски» (VI, 462). Смерть помешала ему осуществить свое намерение.

---

[210] На это указал Ю. М. Лотман (см.: «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 104, стр. 281).

[211] См.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 194.

[212] О воздействии Мочалова на Лермонтова см.: С. Дурылин. Лермонтов и романтический театр, стр. 21—24. Об интересе Мочалова к творчеству Лермонтова см. в воспоминаниях об актере Н. В. Беклемишева и М. Е. Кублицкого (в сб. «Павел Степанович Мочалов», М., 1953, стр. 312, 346).

Подводя итоги освоения Шекспира 1826—1840 гг., следует отметить, что Шекспир в этот период воспринимается в основном под знаком романтизма. Он представляется романтиком и тем, кто его прославляет, и тем, кто его критикует. Суждения Пушкина о реалистических принципах драматургии Шекспира остаются еще неизвестными. Только в статьях Белинского 1838 г. о «Гамлете» намечается новая интерпретация Шекспира, которая станет господствующей уже в 40-е годы. В 30-е годы господствует романтизм, о котором Белинский писал впоследствии: «Через г. Летурнера, поправленного, с грехом пополам, г-м Гизо, ты (романтизм, — *Ю. Л.*) кое-как познакомился с Шекспиром, да и начал, с голосу парижских романтиков, кричать о сердцеведении, о глубине идей, о силе страстей, о верном изображении действительности; а ведь признайся (дело прошлое!): тебе в Шекспире полюбились только побранки мужиков и солдат, разнообразие и множество персонажей да несоблюдение действительно нелепого, драматического триединства?».[213]

В этой иронической характеристике Белинский с некоторым полемическим преувеличением подчеркнул отрицательные черты русского романтического шекспиризма 20—30-х годов: неконкретность, восторженный тон, следование концепциям зарубежных романтиков, недостаточное знание подлинного Шекспира.

В самом конце рассматриваемого периода, в 1840 г., в Москве вышла небольшая книжка с пространным заглавием: «Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера; с мыслями и суждениями об этом великом человеке русских и иностранных писателей: Н. А. Полевого, П. А. Плетнева, Л. А. Якубовича, Гете, Шлегеля, Гизо, Вилльмена. С портретом Шекспира». Это было весьма претенциозное сочинение, посвященное Мочалову. Имя автора и составителя книжки — А. Славин — являлось псевдонимом А. П. Протопопова (1814—1867), писателя и актера, выступившего незадолго до этого в роли Гамлета на сцене Московского театра.[214]

Поместившаяся на 18 небольших страницах биография Шекспира представляла собой довольно скудную окрошку сведений о драматурге, которые были почерпнуты главным образом из «Жизнеописания Шекспира», печатавшегося в «Сыне отечества» (см. выше), а также из статей других русских журналов и изложены крайне пышным и цветистым языком. Суждения иностранных литераторов, занимавшие половину книги, также извлекались из русских журналов: Гизо — из «Атенея», Гете — из «Московского наблюдателя» и т. д. Беззастенчивая спекуляция Славина на модном литературном имени вызвала всеобщее возмущение. В осуждении его книжки сошлись литераторы и периодические издания разных направ-

---

213 В. Г. Белинский. Русская литература в 1842 году. Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 518.

214 О Протопопове-Славине см.: Русский биографический словарь, т. Сабанеев — Смыслов. СПб., 1904, стр. 628; «Русский архив», 1869, № 12, стлб. 2012—2013; Г. М. Максимов. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846—1876). СПб., 1878, стр. 108.

лений, нередко враждебные друг другу.[215] Но, несмотря на дружное осуждение, «Жизнь Вильяма Шекспира» дважды переиздавалась: в 1841 и 1844 гг. «О, люди! о, читатели! о, вкус!» — восклицала по поводу этого «Библиотека для чтения».[216] Тем не менее переиздания показывают, что книга находила спрос, что был круг читателей, который она удовлетворяла. Это была первая и долгие годы *единственная* русская книжка о Шекспире. Сам Славин в предисловии писал, что своим изданием он желает «только напомнить нашим гг. ученым, что они, имея более меня и средств, и возможности, и знаний, могли бы, должны б были заняться биографиею Шекспира и подарить русским жизнь этого поэта».[217] Но ученых не находилось, а потребность в книжке была у того, условно говоря, «массового» читателя эпохи, слыхавшего уже, что Шекспир — великий драматург, и желавшего узнать о нем несколько больше. Он и обращался к книжке Славина, которая вобрала в себя все недостатки романтического периода освоения Шекспира, представив их в преувеличенном, карикатурном виде.

2

В истории перевода шекспировских произведений на русский язык в конце 1820-х—начале 1830-х годов обозначился новый этап. Вольные переделки, переложения французских переложений, «склонение на русские нравы» и т. п., которые практиковались до тех пор, уже не удовлетворяли требованиям русской культуры. Стало ясно, что «Шекспир должен явиться в чистом своем виде, без всякой посторонней примеси, истым Шекспиром и ничем более».[1] Потребность в этом ощущали одновременно и независимо друг от друга разные литераторы. М. П. Погодин замечал в «Московском вестнике»: «Не стыд ли литературе русской, что у нас до сих пор нет ни одной его (Шекспира, — *Ю. Л.*) трагедии, переведенной с подлинника?».[2] Даже Жуковский, отнюдь не принадлежавший к числу поклонников английского драматурга, писал А. П. Киреевской о ее сыне: «Петр когда-то говорил мне о намерении переводить Шекспира: вот дело на целую жизнь и какая была бы услуга для русского языка».[3]

В 1827—1828 гг., почти одновременно, независимо друг от друга начинают многолетнюю работу над переводом Шекспира никому еще неве-

---

[215] См.: «Галатея», 1840, № 15, стр. 260—263; П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. II, стр. 293; «Литературная газета», 1841, 24 июня, № 69, стр. 276; «Сын отечества», 1840, т. III, № 9, стр. 163—164; «Отечественные записки», 1844, т. XXXVII, № 12, отд. VI, стр. 77—80; В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 276; Л. Л. ‹В. С. Межевич.› «Северная пчела», 1840, 4 июля, № 148, стр. 591.

[216] «Библиотека для чтения», 1845, т. LXVIII, № 1, отд. VI, стр. 19.

[217] Жизнь Вильяма Шекспира. М., 1840, стр. IV.

[1] А. Галахов. Шекспир в России. «С.-Петербургские ведомости», 1864, 24 апреля, № 89, стр. 360.

[2] «Московский вестник», 1827, ч. I, № 3, стр. 217.

[3] Письмо от 12 ноября 1833 г.: «Уткинский сборник», I, М., 1904, стр. 55.

домый офицер-геодезист М. П. Вронченко и известный литератор, заточенный в крепость поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер. В начале 30-х годов за то же дело принимается адъюнкт Харьковского университета Василий Якимов, который ставит перед собою цель: «Перевести, хотя бы и посредственно, 37 созданий Шекспировых».[4] Тогда же переводит «Отелло» и другие пьесы Шекспира П. В. Киреевский.

Далеко не все переводы были изданы. Ни один из переводов Кюхельбекера не увидел света. Не издавались и, возможно, в настоящее время утрачены переводы П. В. Киреевского. Из переводов Якимова известны лишь два — изданные в 1833 г. «Король Лир» и «Венецианский купец». М. П. Погодин сообщал С. П. Шевыреву 20 января 1832 г., что «перевел... кто-то *Юлию и Ромео*... с английского».[5] Об этом переводе ничего неизвестно. Возможно, были и другие переводы, о которых мы не подозреваем. Во всяком случае, можно полагать, что обращение русских литераторов к переводу пьес Шекспира в конце 1820-х—начале 1830-х годов было несравненно более широким, чем о том позволяют судить печатные источники.

Господствующая в это время тенденция — перевод с подлинника. Когда в 1830 г. А. Г. Ротчев перевел шиллеровскую переделку «Макбета», нелепо озаглавив свой перевод: «Макбет. Трагедия Шакспира. Из сочинений Шиллера», это вызвало всеобщее осуждение и насмешки (см. выше, стр. 100). Актер Я. Г. Брянский при постановке в 1836 г. «Отелло» по переводу И. И. Панаева, сделанному с французского перевода, настоял, чтобы на афише значилось: «перевод с английского». «...А то еще подумают, что это переделка Дюсиса... Вы уж как хотите, а я выставлю перевод — с английского», — говорил он.[6] Самый принцип перевода не с оригинала считался уже порочным.

В этом требовании перевода с подлинника проявилось новое, романтическое понимание иноязычного литературного произведения (в данном случае — пьес Шекспира) в его национальном и историческом своеобразии, признание неповторимой индивидуальности автора. В крайнем своем выражении такое понимание вело к пессимистическому отрицанию возможности перевода вообще. Мы уже приводили выше суждение Грибоедова, высказанное в 1828 г. в разговоре с К. А. Полевым, о том, что, как все великие поэты, Шекспир «непереводим, и непереводим оттого, что национален».[7] И рецензент «Московского телеграфа» (возможно, Н. А. Полевой), критикуя «Макбета» Ротчева и указывая, что совершенный перевод должен быть «верным списком сущности, внешних форм и

---

[4] Король Лир, трагедия в пяти действиях. Сочинение Шекспира. Перевел с английского Василий Якимов. СПб., 1833, стр. IV.

[5] «Русский архив», 1882, кн. III, № 6, стр. 194.

[6] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1950, стр. 57.

[7] Грибоедов один из первых в России заявил, что «перекраивать Шекспира дерзко», и протестовал против перевода его пьес на русский язык с французских переводов (см. его письмо к С. Н. Бегичеву июля 1824 г.: А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, Пгр., 1917, стр. 157).

малейших подробностей подлинника», должен передавать «душу, колорит, оттенки творения чуждого», заключал: «В новейшее время, постигая народность литератур, самобытность языков, мы убеждаемся, что подобные совершенные переводы — почти невозможны».[8] Менее пессимистичен был Плетнев, но и он считал задачу трудно выполнимой. «Если бы и удалось вам, — писал он, — со всею верностию передать тонкие, цветущие, вечно новые его (Шекспира, — *Ю. Л.*) идеи», оживить «его разнообразные лица, принадлежащие истории и фантазии», «одарить каждое действующее лицо волшебным светом драматической истины», это еще далеко не все. «. . . Вам надобно заставить нас чувствовать при каждом выражении, что автор, переводимый вами, был англичанин и поэт шестнадцатого столетия — два условия, в которых для переводчика таится неисчислимое множество труднейших требований».[9]

Осознание трудностей, связанных с передачей национальной и исторической специфики оригинала, ознаменовало новый этап русской переводческой культуры и повлекло за собой совершенное изменение принципов перевода. В конце 20-х годов, когда Вронченко, Кюхельбекер, а возможно, уже и Якимов и Киреевский трудились над Шекспиром, Гнедич завершал свой многолетний труд — перевод «Илиады» Гомера, а Вяземский перевел «Адольфа» Бенжамена Констана. При всем различии переводимых произведений, при всем индивидуальном различии переводчиков, работавших независимо друг от друга и применявших разные конкретные языковые средства, в их принципах перевода было много общего, и главное — стремление к максимальному приближению перевода к оригиналу, приближению, граничившему с буквализмом. В буквальной точности перевода проявились, с одной стороны, отрицание прежних методов вольных переложений, когда перевод являлся возведением к некоему идеалу, независимому от индивидуальных, национальных и исторических особенностей оригинала, и, с другой стороны, требование, чтобы переводчик не подменял собою автора, но целиком подчинился его замыслу, его поэтической форме. В то же время тенденция к буквализму отражала неразработанность методов адекватной передачи художественной формы при переводе. Она была явлением кризисным, но это был кризис роста русской переводческой культуры, связанный с превращением перевода из произведения более или менее самостоятельного, принадлежащего скорее переводчику, чем переводимому автору, в произведение подчиненное, задача которого была по возможности точно передать оригинал. Это был длительный процесс, и в конце 20-х годов мы отмечаем только его начало.[10]

---

[8] «Московский телеграф», 1830, ч. XXXVI, № 21, стр. 79—80.

[9] П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. I, СПб., 1885, стр. 293.

[10] Подробнее об этом см. в статье: Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. В сб. «Международные связи русской литературы», Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 26—31.

«Имя Шекспира в России связано с именем г. Вронченки»,[11] — писал в 1855 г. И. И. Панаев. Михаил Павлович Вронченко (1802—1855) был военным геодезистом и географом, но известностью он обязан в основном своей переводческой деятельности.[12] Он переводил на русский язык крупнейших европейских поэтов: Шекспира, Гете, Шиллера, Байрона, Мура, Юнга, Мицкевича. Многие его переводы остались незаконченными, некоторые не были изданы.

Переводческому делу Вронченко отдавал все свободное от службы время, ставя перед собой цель — «изучать красоты великих художников, и по возможности усвоивать их отечественной литературе».[13] Как писал Никитенко: «... переводы у него были не случайным занятием, а трудом сериозным, который он считал некоторого рода своим литературным призванием... и потому он принимался за него не только с одушевлением, но и с тщательною себя подготовкою. У него была строго обдуманная система переводов. Изучая предварительно переводимого им автора со всем, что к нему относилось, он старался сколь возможно точнее выразуметь прямой, настоящий смысл его творения... Главное дело, говорил он, узнать, что́ автор действительно думал или чего он хотел, а не то, что мог думать и хотеть, потому что переводить можно только сказанное, совершившееся, факт мысли и слова, а не ничто, у которого нет ни мысли, ни слова, ни образа, кроме тех, какие своевольно составляет себе фантазия толкователя».[14] Этот своеобразный переводческий «позитивизм» Вронченко, отказ от комментаторского «мудрствования», в свое время отрицательно сказался на его переводе «Фауста»,[15] но несомненно сыграл положительную роль при переводе Шекспира.

Перевод пьес Шекспира занимал центральное место в творчестве Вронченко. Начал он с «Гамлета», к которому приступил в 1827 г. в Дерпте.[16] Здесь он сдружился с поэтом Н. М. Языковым. Как указывал впоследствии А. Н. Татаринов, Вронченко читал Языкову свои переводы из Шекспира и Мицкевича. «Языков, кажется, иногда поправлял их, — вспоминал Татаринов, — так как Вронченко было трудно владеть стихом».[17]

---

[11] «Современннк», 1855, т. LIV, № 12, отд. V, стр. 267.

[12] О нем см.: А. Никитенко. Михаил Павлович Вронченко. (Биографический очерк). ЖМНП, 1867, ч. CXXXVI, № 10, стр. 1—58 (имеется отдельный оттиск — СПб., 1867, 58 стр.); Н. А. Шостьин. Михаил Павлович Вронченко, военный геодезист и географ. М., 1956 (гл. IV. Литературная деятельность — стр. 70—80; перечень опубликованных переводов — стр. 85).

[13] См.: А. Никитенко. Михаил Павлович Вронченко, стр. 22.

[14] Там же, стр. 32—33.

[15] См.: В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, стр. 539.

[16] В письме к В. В. Измайлову от 25 сентября 1827 г. (см. Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, стр. 546) Вронченко сообщал, что у него готова половина «Гамлета».

[17] Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913, стр. 400. Вопрос о помощи Языкова Вронченко интересовал покойного Б. М. Эйхенбаума. Однако ему не удалось выяснить ничего определенного (см.: Б. Ф. Егоров. Неосуществленный замысел Б. М. Эйхенбаума. «Ученые записки

В ноябре 1827 г. перевод был закончен,[18] и вскоре отрывки из него появились в «Московском телеграфе»,[19] а в 1828 г. он был издан отдельной книгой.[20] В дальнейшем Врonченко подверг перевод значительной правке и готовил новое его издание, которое, однако, не успел осуществить.[21]

Сразу же после «Гамлета» Врonченко принялся за «Макбета».[22] Однако из-за служебных занятий работа над переводом затянулась. В 1833 г. было опубликовано первое действие трагедии.[23] Спустя три года Врonченко представил полный перевод в цензуру, но он был запрещен,[24] по-видимому, из-за содержавшегося в трагедии мотива цареубийства. Несмотря на запрещение, Врonченко читал перевод «Макбета» знакомым,[25] а в следующем году ему удалось его издать.[26] Сохранившаяся черновая рукопись показывает, что работа над переводом продолжалась и после его опубликования.[27]

В начале 1830-х годов Врonченко переводил «Короля Лира». В 1832 г. он опубликовал в «Московском телеграфе» I действие трагедии.[28] В архиве А. В. Никитенко сохранились также рукописи непубликовавшихся переводов Врonченко из Шекспира. Это «Отелло», д. V, сц. 2, и «Ошибки» («Комедия ошибок»), д. I.[29] Отсутствие датировок лишает возможности установить время их создания.

Тартуского гос. университета», вып. 98, 1960, стр. 309). Предположение Б. Ф. Егорова о том, что рукописи переводов Врonченко помогут решить этот вопрос, пока что не оправдалось: в известных нам рукописях Врonченко (ИРЛИ) правки Языкова не обнаружено.

[18] См. письмо Врonченко к Н. А. Полевому от 13 ноября 1827 г.: Н. К. Козмин. Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903, стр. 517.

[19] М. Вр-о. Отрывок из Шекспирова Гамлета <д. III, сц. 3, 4>. «Московский телеграф», 1827, ч. XVIII, № 23, стр. 95—108; В-о. Монолог Гамлета. Там же, 1828, ч. XXI, № 9, стр. 68—69.

[20] Гамлет. Трагедия в пяти действиях. Сочинение В. Шекспира. Перевел с английского М. В. СПб., 1828. Ниже при цитировании этого издания ссылки на страницы даются в тексте.

[21] Сохранилось 5 тетрадей, относящихся к этой его работе (ИРЛИ, 19568/CXXXII б. 2). Отрывок из этой новой редакции (д. III, сц. 1) был напечатан в приложении к очерку: А. Никитенко. Михаил Павлович Врonченко, стр. 55—58.

[22] См. письмо Н. М. Языкова к брату от 18 января 1828 г.: Письма Н. М. Языкова к родным. . ., стр. 349.

[23] М. Врonченко. Первое действие из Шекспировой трагедии Макбет. «Московский телеграф», 1833, ч. LI, № 11, стр. 364—392.

[24] Рукопись хранится в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (ниже сокращенно: ТБ), шифр 24839. На обложке надпись: «Запрещена в 1836 г.».

[25] См.: А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, 1955, стр. 189 (запись от 10 декабря 1836 г.).

[26] Макбет. Трагедия в пяти действиях, в стихах. Сочинение В. Шекспира. Перевел с английского М. В. СПб., 1837. Ниже при цитировании этого издания ссылки на страницы даются в тексте.

[27] ИРЛИ, 19570/CXXXII б. 2.

[28] М. Врonченко. Первое действие Шекспировой трагедии Лир. «Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 20, стр. 472—523. В тексте имеется ряд сокращений цензурного характера, которые устанавливаются при сравнении с сохранившейся черновой рукописью (ИРЛИ, 19575/CXXXII б. 2).

[29] ИРЛИ, 19571/CXXXII б. 2; 19560/CXXXII б. 1.

Своим переводом «Гамлета» Врончено утверждал новые переводческие принципы, и он это ясно понимал. В письме к Полевому от 13 ноября 1827 г. он указывал, что стремился «удержать сколько возможно необыкновенный его (Шекспира, — *Ю. Л.*) способ выражения мыслей, часто столь же необыкновенных», и делал это, «решительно преодолев боязнь показаться странным».[30] Новые принципы перевода Вронченко декларировал в предисловии к «Гамлету». Наиболее важные из них следующие:

«1) Переводить стихи стихами, прозу прозою, сколько возможно ближе к подлиннику (не изменяя ни мыслей, ни порядка их) даже на счет гладкости русских стихов...

«2) В выражениях быть верным, не оскорбляя однако ж благопристойности и приличия...

«3) Игру слов передавать даже на счет верности в изложении заключающейся в ней мысли, если мысль сия сама по себе незначительна».

Одновременно Вронченко подчеркивал научный характер своего перевода, выполненного с учетом новейших толкований и снабженного примечаниями, поясняющими текст. «...Переводя почти всегда стих в стих, часто слово в слово, допуская выражения малоупотребительные, я старался доставить моим соотечественникам сколько возможно точнейшую копию Гамлета Шекспирова; но для сего должно было сохранить красоты, почти неподражаемые — а в сем-то именно нельзя и ручаться», — завершал Вронченко изложение своих переводческих принципов (стр. XII—XV). Этих принципов он придерживался и в дальнейшем: ссылался на них в предисловии к переводу «Макбета» и фактически повторил их через 16 лет после «Гамлета» в предисловии к переводу «Фауста» Гете,[31] и они обусловили как достоинства, так и недостатки его переводов.[32]

Его «Гамлет» очень точен, особенно для своего времени, когда в переводческой практике еще царил безудержный произвол и новая манера перевода только начинала устанавливаться. В своем стремлении к эквилинеарности он опередил современников как в России, так и в Европе. Вронченко, как правило, доносил до читателя шекспировскую мысль во всей ее сложности, глубине и значительности. Во многих местах своего перевода ему удалось, соблюдая точность в передаче мысли, сохранить дух и поэтическую силу подлинника. Вот, например, страстная речь Гамлета, обращенная к Лаэрту на могиле Офелии:

Скажи, что хочешь сделать ты? — Сражаться,
Лить слезы, в грудь разить себя, поститься,

[30] Цит. по: Н. К. Козмин. Очерки из истории русского романтизма, стр. 517.

[31] См.: Фауст, трагедия. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко. СПб., 1844, стр. I—II.

[32] При характеристике «Гамлета» в переводе Вронченко мы воспользовались некоторыми материалами доклада Н. А. Никифоровской «Первые русские стихотворные переводы „Гамлета“», прочитанного в Институте русской литературы АН СССР 3 марта 1960 г.

Пить острый оцет, крокодилов жрать?
Я тож хочу! — или стенать ты станешь,
В досаду мне к ней бросишься в могилу? —
Вели зарыть себя — и я зароюсь! [33]

(Стр. 170)

Особенно хорошо удавались Вронченко лирические места трагедии. «Вообще там, где драматизм переходит в лиризм и требует художественных форм, с г. Вронченком невозможно бороться», — писал Белинский.[34] Например, в словах тени, обращенных к Гамлету, переводчику удалось достичь высокой поэтичности:

Я дух бесплотный твоего отца;
Я осужден блуждать во мраке ночи,
А днем в огне томиться гладом, жаждой,
Пока мои земные преступленья
Не выгорят в мучениях. О, если б
Я властен был открыть тебе все тайны
Моей темницы! Лучшее бы слово
Сей повести тебе взорвало сердце,
Оледенило кровь и оба глаза,
Как две звезды, исторгнуло из мест их,
И, распрямив твои густые кудри,
Поставило б отдельно каждый волос,
Как гневного щетину дикобраза!

(Стр. 35)

Как и Кюхельбекер, Вронченко не смущается сложными шекспировскими метафорами. Например, в следующих словах короля:

There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood;
And, I do doubt, the hatch and the disclose
Will be some danger...

(III, 1, 173—176)

...Грусть в его душе
Неведомый насиживает замысл;
И порожденье тайного птенца
Нам может быть опасно.

(Стр. 85—86)

---

[33] Ср. в подлиннике:

'Swounds, show me what thou'lt do:
Woo't weep? woo't fight? woo't fast? woo't tear thyself?
Woo't drink up eisel? eat a crocodile?
I'll do't. Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave?
Be buried quick with her, and so will I...

(V, I, 296—301)

[34] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 434.

Но, так же как и Кюхельбекеру, Вронченко не всегда удавалось преодолеть стоявшие перед ним трудности. Белинский писал о нем, что «ложное понятие о близости перевода и о русском слоге лишили его успеха на поприще, которое он избрал с такой любовию».[35] Стремление к точности нередко приводило переводчика к созданию буквализмов, нескладных, насилующих язык, лишенных поэтической жизни, вроде следующего (в словах короля):

И как зовомый к двум равно деяньям,
Что предпринять, не зная, в обоих
Я медлю.

(Стр. 109)

Отличительной чертой перевода Вронченко является определенная стилистическая приподнятость, не соответствующая оригиналу. Простая, например, фраза Гамлета: «Никогда не говорить о том, что вы видели» («Never to speak of this that you have seen»; I, 5, 153), — передается торжественным:

...не разглашать
Того, что взор ваш видел здесь!

(Стр. 42)

Вульгарному выражению Гамлета по поводу короля: «Тогда сшиби его, чтобы он брыкнул пятками небо» («Then trip him, that his heels may kick at heaven»; III, 3, 93) — в переводе придана величественность:

...порази тогда,
Чтоб, пяты к небу обратив, он пал.

(Стр. 110)

Той же цели служат всевозможные архаизмы (в частности, славянизмы), в изобилии встречающиеся в переводе: сей, почто, сродник, поспех, заплата (в значении — вознаграждение), персть, млеко, живот (жизнь), плесны, власы, препона, вежды, древо, матерь, мниться, помыслить, потщиться и многие другие. В отдельных случаях встречаются в переводе Вронченко и русизмы, особенно в словах могильщиков: «барин», «боярыня», или отмеченное Плетневым: «Хоть бабка репку пой!» (в песне могильщика — стр. 160).[36]

Архаизованная лексика в сочетании с усложненным синтаксисом, отрывистыми, сокращенными выражениями (вследствие стремления к эквилинеарности) делала часто перевод Вронченко темным, тяжелым, неудобочитаемым. Приведем, к примеру, два фрагмента из монолога Гамлета «Быть иль не быть»:

---

[35] Там же, стр. 428—429.

[36] См. письмо П. А. Плетнева к В. А. Жуковскому от 6/18 января 1848 г. «Русский архив», 1870, № 7, стлб. 1294. Рецензент «Сына отечества» (1828, ч. CXXII, № 21 и 22, стр. 190) писал об этой строке: «Это мог бы пропеть могильщик русский, а не датский».

Уснуть? — Но сновиденья? — Вот препона:
Какие будут в смертном сне мечты,
Когда мятежную мы свергнем бренность,
О том помыслить должно. . .

Так робкими творит всегда нас совесть;
Так яркий в нас решимости румянец
Под тению тускнеет размышленья,
И замыслов отважные порывы,
От сей препоны уклоняя бег свой,
Имен деяний не стяжают. . .

(Стр. 81—82)

Таковы были особенности, проистекавшие из самой переводческой системы Вронченко. Но были искажения (вернее, не искажения, а неточности), обусловленные интерпретацией образа Гамлета. Исходя из воззрения Гете, Вронченко считал датского принца благородным, добрым, но слабым, непостоянным, лишенным геройской твердости, играющим страдательную роль. «. . . Воспламеняясь и хладея попеременно, — писал Вронченко о Гамлете, — действуя только украдкою, прибегая к ненавистным ему средствам, хитрости и притворству, всегда печальный в душе и недовольный собою, он уклоняется более и более от своей цели и наконец совершенно теряет ее из виду в минуту развязки, ничем не приготовленной, неожиданной, устроенной случаем или провидением» (стр. XXI). Такое представление о Гамлете заставило переводчика подчеркивать слабость героя, усиливать соответствующие выражения. Это, по-видимому, происходило неосознанно и вызывало небольшие, подчас малозаметные отклонения. Но, постепенно накопляясь, такие отклонения в итоге искажали, впрочем незначительно, образ Гамлета.

Приведем несколько примеров. Слова Гамлета после встречи с актерами: «Какой же я негодяй и низкий раб!» («O! what a rogue and peasant slave am I!»; II, 2, 584; peasant здесь — низкий) — переведены: «О, я презренный и *ничтожный* раб!» (стр. 75). В том же монологе Вронченко стремится избежать грубого сравнения, которым Гамлет поносит себя: «как сама шлюха, как судомойка!» («like a very drab, a scullion!»; II, 2, 623—624); показательна сделанная при этом переводчиком замена: «Как *слабое* дитя!» (стр. 77). К словам, завершающим монолог Гамлета после встречи с войсками Фортинбраса, сделано характерное добавление, отсутствующее в оригинале:

Упейся ж кровью, праведное мщенье,
Иль вовсе я *ничтожное творенье!*

(Стр. 133)

Новаторский для своего времени перевод Вронченко был встречен с одобрением. А. В. Никитенко вспоминал впоследствии: «Нам памятно, какое сильное впечатление произвел Гамлет в переводе Вронченки, когда он появился в свет, на тогдашнее образованное наше общество и молодое поколение. Дух Шекспира впервые проник в умы и возбудил в них живое

сочувствие к поэтической правде, к изображению глубоких, невымышленных таинств человеческого сердца и судьбы».[37]

Никитенко, возможно, несколько преувеличил широту резонанса, вызванного переводом Вронченко, но одобрение было действительно единодушным. Вот отзывы периодических изданий различных направлений: «Труд огромный и заслуживающий величайшую благодарность соотечественников. Здесь Шекспир, в прекрасном поэтическом переводе, является русским читателям тем огромным исполином, пред коим потомство преклоняет колена».[38] «...Трагедия Шекспирова является у нас впервые со всеми высокими ее совершенствами и, по понятию некоторых строгих судей, со всеми ее странностями в истинном духе сего неподражаемого трагика».[39] «В Гамлете г. Вронченка впервые явился нам Шекспир со всеми оттенками своей физиономии: с своим орлиным взглядом на жизнь и судьбу людей, с своим величественным челом, которое не омрачилось от сего горького прозрения».[40] Рецензент «Литературной газеты», указав, что искусство перевода требует, «кроме природных дарований: глубокого знания языка, с коего переводишь, и привычки владеть своим; притом любви и уважения к подлиннику», замечал: «...с такими понятиями переводит ныне молодой, но уже зрелый поэт г-н Вронченко. Гамлет Шекспира, Манфред Байрона им переданы на русский язык с добросовестностию таланта».[41]

Сохранились и мемуарные свидетельства. И. И. Панаев вспоминал, что принялся в 1832 г. за перевод Вронченко и, «принудив себя прочесть его несколько раз, был поражен глубиною и величием этого произведения».[42] 18 февраля 1829 г. Никитенко записывал в дневнике: «Я прочитал Шекспирова Гамлета в очень хорошем переводе Вронченка, который... как переводчик одушевлен жаром и силою истинного поэта. Шекспир поразил меня глубиною и величием своего гения. Он, так сказать, сжимает в своих могучих объятиях природу и исторгает у нее такие тайны, которые, говоря его словами:

И не снились нашим мудрецам».[43]

Как свидетельствовал впоследствии Плетнев, после появления перевода Вронченко «не читавшие подлинника только теперь постигнули, что такое Гамлет и его судьба».[44]

Однако круг читателей перевода был сравнительно узок. По словам Белинского, «самые достоинства перевода г. Вронченко были причиною малого успеха „Гамлета“ на русском языке! Такое колоссальное

---

[37] А. Никитенко. Михаил Павлович Вронченко, стр. 35.
[38] «Московский телеграф», 1828, ч. XXIV, № 24, стр. 497.
[39] «Сын отечества», 1828, ч. CXXII, № 21 и 22, стр. 192.
[40] «Северная пчела», 1833, 29 марта, № 70, стр. 277.
[41] «Литературная газета», 1830, т. II, 22 ноября, № 66, стр. 245.
[42] И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 56.
[43] А. В. Никитенко. Дневник, т. I, стр. 87.
[44] П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. II, стр. 443.

создание, переданное верно, было явно не под силу нашей публике, воспитанной на трагедиях Озерова и едва возвысившейся до „Разбойников" Шиллера».[45] Некоторых читателей отвращали от перевода его стилистические особенности, которые отмечались не столько в печати,[46] сколько в частных письмах, беседах, дневниках. Катенин с присущей ему безапелляционностью суждений писал 27 мая 1829 г. Бахтину: «... прочел Врончении перевод Гамлета Шекспирова: вряд ли он кого приманит».[47] По свидетельству К. А. Полевого, Пушкин будто бы говорил о переводах Вронченко: «Да, они хороши, потому что дают понятие о подлиннике своем; но та беда, что к каждому стиху Вронченки привешена гирька».[48] Резкое суждение Кюхельбекера в 1834 г. о том, что у Вронченко «русский язык изнасильствован», приводилось выше (стр. 153).

Редактируя свой перевод «Гамлета», Вронченко стремился устранить недостатки перевода, отмеченные критикой. При этом он, по-видимому, ориентировался на стиль пушкинской драматургии. Вот, к примеру, отрывки из второй редакции монолога «Быть иль не быть», соответствующие приведенным выше:

Уснуть, а может быть, и видеть сны?
Вот это и пугает нас! Не зная,
Чтó нам во сне посмертном может сниться.
Мы размышляем, медлим.

Так в нас рассудок поселяет робость,
Так под его дыханием холодным
Румяный блеск решимости тускнеет,
И замыслы отважные, смиряясь
В своих порывах, не дерзают стать
Из мыслей делом.[49]

Судя по сохранившейся ее части, новая редакция перевода Вронченко превзошла бы не только вольный перевод Н. А. Полевого, но и перевод А. И. Кронеберга, считавшийся лучшим в XIX в., хотя он был довольно сух и малопоэтичен.[50]

Во втором своем полном переводе пьесы Шекспира — «Макбете» — Вронченко следовал тем же принципам, что и прежде, как писал об этом

---

[45] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VIII, 1955, стр. 190.

[46] Упомянем здесь рецензента «Московского телеграфа», который, отмечая в переводе Вронченко недостаток «поэтической гармонии выражения, какая звучит в стихах Шекспира», высказывал пожелание, чтобы переводчик «с превосходным даром хорошо понимать и верно передавать Шекспира... соединил отчетливость и гармонию стихов, например, Пушкина (!)» («Московский телеграф», 1830, ч. XXXVI, № 21, стр. 81).

[47] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, стр. 144—145.

[48] Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934, стр. 277. Ср. также отзыв А. Н. Вульфа о «Гамлете» в переводе Вронченко («Пушкин и его современники», вып. XXI—XXII, Пгр., 1915, стр. 36).

[49] А. Никитенко. Михаил Павлович Вронченко, стр. 58.

[50] М. Л. Михайлов, сравнивая два перевода «Гамлета», отмечал: «Вронченко был гораздо больше поэт, чем старательный Кронеберг» (Сочинения, т. III, М., 1958, стр. 47).

в предисловии к «Макбету».[51] Однако сопоставление перевода с подлинником свидетельствует об известной эволюции его переводческой манеры. В новом переводе он позволял себе больше свободы, внимательнее относился к языку, реже допускал тяжелые обороты, архаическую лексику[52] и т. д. Благодаря этому язык перевода при большой его точности был сравнительно легче, чем в «Гамлете». Приведем для примера начало монолога Макбета перед убийством Дункана:

Что вижу я перед собой? Кинжал!
И рукоять обращена ко мне!
Дай взять себя! Рука хватает воздух!
Ужель ты, призрак грозный, осязанью
Не подлежишь, как взору? Иль ты только
Кинжал души, лишь образ, воспаленным
Созданный мозгом?

(Стр. 32)

Правка в черновой рукописи показывает, что Вронченко и дальше стремился придать речи действующих лиц разговорный характер. Например, в обращении Макбета к гостям после явления призрака Банко (д. III, сц. 4), которое в печатном тексте было вполне естественным:

Виноват,
Друзья! Я напугал вас. Я подвержен
Болезни странной, хоть и не опасной —
Домашние привыкли к ней,

(Стр. 71)

он добивался большей плавности и простоты:

Не взыщите
И не пугайтесь, дорогие гости!
Тут ничего нет важного: болезнь —
Домашние привыкли к ней.[53]

При переводе «Макбета» Вронченко чувствовал себя свободнее, чем раньше. В некоторых случаях он отказывался от передачи особо замысловатых шекспировских метафор (например, вместо: «привинти смелость к положенному ей месту» — «screw your courage to the sticking-place», I, 7, 60 — «смело Берись за дело», стр. 28), упрощал сложные выражения («Будь у меня три уха, я бы всеми слушал тебя» — Had I three ears, I'd hear thee, IV, 1, 78 — «Я слух напряг всей силой — говори!», стр. 85), отказывался от концевых рифм, считая их несущественными,[54] допускал отступления

---

[51] Предисловие сохранилось в рукописи перевода, запрещенной в 1836 г. (ТБ, 24839); см. публикацию его: Шекспир. Библиография. . ., стр. 544—545.

[52] Памятуя, вероятно, прежние упреки критики, Вронченко специально оговаривал в примечаниях: «. . .некоторая напыщенность слога в разных местах пиесы, особенно же во 2-м явлении 1-го действия, не есть дело моего произвола: в подлиннике то же самое» («Макбет», стр. 142).

[53] ИРЛИ, 19570/CXXXII 6. 2, стр. 69.

[54] См. его объяснение по этому поводу («Макбет», стр. 137—138, прим. 12).

от оригинала в передаче заклинаний ведьм и т. д. Все эти «вольности» (весьма, правда, ограниченные на фоне переводческой практики рассматриваемого периода) имели целью сделать перевод легче, естественнее и поэтичнее.

Большим поклонником нового вронченковского перевода был Белинский, дважды назвавший его в печати «превосходным»[55] и использовавший цитату из него в своей статье о «Горе от ума» (1840).[56] «Г-н Вронченко... — писал Белинский, — перевел „Макбета" и как еще перевел! Несмотря на видимую жесткость языка в иных местах, от этого перевода веет духом Шекспира, и когда вы читаете его, вас объемлют идеи и образы царя мировых поэтов».[57]

Однако, несмотря на свои достоинства, новый перевод не имел успеха и прошел почти незамеченным. Только в «Северной пчеле» появилась отдельная рецензия на него, в которой пересказывалось содержание трагедии, а о переводе было сказано лишь, что он написан «сильным и чистым языком весьма близко к подлиннику».[58] Да еще Плетнев упоминал его в своей статье о новых переводах из Шекспира.[59] На новый перевод Вронченко почти не было спроса. Белинский сообщал Боткину 19 февраля 1840 г.: «...„Макбета", переведенного *известным* литератором — Вронченко, разошлось ровно ПЯТЬ экземпляров».[60] Возможно, причина этого заключалась в том, что на русском языке уже существовал перевод шиллеровской переделки «Макбета», сделанный Ротчевым.

Вронченко первый применил новые принципы и методы перевода к произведениям Шекспира. Его заслугу, значение его переводческой деятельности для освоения Шекспира в России наиболее точно определил Тургенев. «Как работа приуготовительная, — писал Тургенев о Вронченко, — его переводы всегда приносили большую пользу: они знакомили публику с произведениями замечательными, возбуждали и поощряли других; его „Макбет", его „Гамлет" отличаются довольно определенным колоритом; мы не можем забыть, что любовь к Шекспиру собственно *им* возбуждена в кругу наших читателей».[61]

Деятельность В. А. Якимова как переводчика Шекспира, при всем несовершенстве достигнутых им результатов, была весьма характерной

---

[55] В статьях «Репертуар русского театра — Пантеон русского и всех европейских театров» (1840) и «Журналистика» (1840) (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, 1954, стр. 67, 187).

[56] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, 1953, стр. 446.

[57] Там же, т. IV, стр. 181.

[58] «Северная пчела», 1837, 22 сентября, № 212, стр. 845—846.

[59] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, 30 октября, № 44, стр. 433; П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. I, стр. 298—299.

[60] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, 1956, стр. 452.

[61] И. С. Тургенев. «Фауст», трагедия. Соч. Гете. Перевод... М. Вронченко. Полное собрание сочинений и писем, Сочинения, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 255.

для его эпохи. Василий Алексеевич Якимов (1802—1853) окончил в 1826 г. словесный факультет Харьковского университета, где с 1831 г. преподавал русскую словесность. В 1832 г. за рассуждение «О духе в коем развивалась российская словесность, и о влиянии, какое на сие имели литературы иностранные» он получил в Петербургском университете степень магистра словесных наук и был утвержден адъюнктом русской словесности в Харьковском университете. В 1838 г., после защиты докторской диссертации «О красноречии в России до Ломоносова», получил звание профессора.[62] Как преподаватель литературы Якимов отличался архаистическими пристрастиями и не пользовался успехом. По свидетельству одного из его слушателей, он «писал для актов торжественные речи, был убежден в необходимости писать такие же стихотворения и даже *песнопения*, требовал от студентов того же, хотел, чтобы они изучали Россиаду». Тем не менее он был «и образованнее и ученее современных ему профессоров словесников в других университетах».[63]

Обращение Якимова к Шекспиру отражало не только его личные интересы. Ректором Харьковского университета был И. Я. Кронеберг, первый отечественный шекспировед. Сослуживец Якимова, профессор древней словесности поляк А. О. Валицкий многие годы переводил Шекспира на польский язык.[64] Якимов поставил своей целью перевести все пьесы Шекспира. «С настойчивым, упорным трудом Якимов изучал Шекспира и решился перевести его на русский язык с буквальной точностью, сохраняя все особенности слога и способа выражения подлинника, удерживая все частицы и т. п. Задача решительно невозможная», — писал об этом М. И. Сухомлинов.[65]

В 1833 г. в Петербурге вышли две пьесы Шекспира, переведенные Якимовым: «Король Лир» и «Венецианский купец!».[66] В предисловии к первой Якимов, излагая свое переводческое кредо, указывал, что, «чуждый всяких притязаний на талант и литературную славу», он рассчитывает «пройти далекий путь, на коем каждый шаг должно покупать более терпением, нежели чем-либо другим». Касаясь принципов перевода,

---

[62] Биографию Якимова см.: Историко-филологический факультет Харьковского университета за первые 100 лет его существования (1805—1905). Харьков, 1908, стр. 73—76 (2-я пагин.); Проф. Н. Сумцов. В. А. Якимов. «Южный край» (Харьков), 1903, 22 декабря, № 7948; Русский биографический словарь, т. Яблоновский—Фомин. СПб., 1913, стр. 51—52 (здесь ошибочно указано отчество Якимова — «Яковлевич» и год его рождения — 1800).

[63] М. Де-Пуле. Харьковский университет и Д. И. Каченовский. «Вестник Европы», 1874, № 1, стр. 97.

[64] См. там же, стр. 95.

[65] М. Сухомлинов. Уничтожение диссертации Н. И. Костомарова в 1842 году. «Древняя и новая Россия», 1877, т. I, стр. 43.

[66] Король Лир. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Шекспира. Перевел с английского Василий Якимов. СПб., 1833 (первое действие трагедии было напечатано отдельно в Харькове в 1831 г. и в «Московском телеграфе», 1832, ч. XLIV, № 5, стр. 19—79); Венецианский купец. Драма в пяти действиях. Сочинение Шекспира. Перевел с английского Василий Якимов. СПб., 1833. Ниже при цитировании этих изданий ссылки на страницы даются в тексте.

он писал: «...переводчик старается сберечь все, что есть в подлиннике, исключая то, что противно нашим приличиям... Где можно, там он переводит стих в стих и даже слово в слово; где нет, там, по необходимости, вместо одного стиха он ставит полтора и более... Самый размер стихов, повторения слов в известных местах, рифмы — удерживаются везде, где можно, и все высказывается так, как есть» («Король Лир», стр. III—VI).

Эти принципы, как мы видим, близки принципам Вронченко. Но Якимов глубоко заблуждался, когда полагал, что стихотворный перевод доступен человеку, чуждому всякого поэтического таланта. При всей точности и смысловой верности оригиналу стихи получились грубыми, корявыми, непоэтичными и неудобочитаемыми, способными скорее отвратить от Шекспира, чем привлечь к нему. Приведем два примера. Слова Шейлока к Антонио:

Вот вы пришли ко мне и говорите:
«Шейлок, нам нужны деньги», — говорите
Мне это вы — вы, бороду который
Оплевывал мою и как чужую
Толкал меня собаку за порог...

(«Венецианский купец», стр. 29)

Слова французского короля:

О боги, боги! чудно! Хлад презренья
Их произвел во мне огонь почтенья.
Без вена став моей, Лир, дочь твоя,
Есть королева Франции, моя!
За всех князей Бургундьи многоводной
Я не продам сей девы благородной

(Корделии)

Скажи *прости* бесчувственным душа́м.
Здесь потеряв, найдешь ты лучше *там*.

(«Король Лир», стр. 20)

Необычные для русского языка шекспировские обороты не смущали Якимова, он переводил их слово в слово, не заботясь о том, будут ли понятны читателям выражения: «Он всякий человек — ни в каком человеке» («Венецианский купец», стр. 17); «Не ходи между драконом И лютостью его» («Король Лир», стр. 11) и т. п.

Встречаются в переводе и дикие буквализмы. Обычное в английском языке обращение к дворянину «right noble» переводится по-русски нелепым «прямо благородный» («Король Лир», стр. 16). Во имя буквальной точности переводчик употреблял невозможные в русском языке словосочетания:

Он вдруг свой меч, *сготовленный*, извлекши,
Бросается, *дает мне рану* в руку,

(«Король Лир», стр. 68)

пытался добиться краткости с помощью фраз-обрубков вроде: «Что но востей?» («Король Лир», стр. 25), допускал переносы из стиха в стих в любом месте предложения, как например:

Я Ваше
Величество прошу.
(«Король Лир», стр. 18)

Словом, стихи Якимова были совершенно неудобочитаемы, и этот порок перевода не могли спасти ни его точность, ни ученые примечания, ни ссылки на комментаторов Шекспира — Джонсона, Уорбертона, Мелона, Стивенса, Перси и др.

Известие о харьковском адъюнкте, переводящем Шекспира, вызвало интерес в литературных кругах Петербурга и Москвы. М. П. Погодин писал об этом Шевыреву 20 января 1832 г.,[67] когда он познакомился с Якимовым, посетившим Москву проездом в Петербург. По поводу обширных планов переводчика Погодин заметил в дневнике: «Вот как зашевелилось».[68] В «Молве» появилось сообщение: «Г. Екимов, адъюнкт Харьковского университета, перевел из Шекспира, совершенно близко к подлиннику, известного *Лира*»,[69] а «Московский телеграф» предоставил свои страницы для первого действия трагедии.

Уезжая в Петербург, Якимов взял с собой рекомендательное письмо Погодина к А. В. Веневитинову. Последний вскоре писал Погодину: «Благодарю тебя за доставление знакомства с Якимовым. Я его познакомил с Одоевским, и на днях мы с ним вместе поедем к Пушкину».[70] Так раскрывались двери перед переводчиком Шекспира. Недаром Якимов в предисловии к «Королю Лиру» выражал «свою искреннюю признательность благороднейшим соотечественникам-литераторам обеих столиц за то русское радушие, с коим они приняли переводчика и первые труды его» («Король Лир», стр. VI).

20 января 1833 г. Якимов читал перевод «Венецианского купца» в доме А. В. Никитенко.[71] К сожалению, Никитенко не отметил в дневнике, какое впечатление на слушателей произвел перевод. Впрочем, возможно, что его недостатки скрадывались в чтении, тем более что Якимов владел искусством декламации и умел отчетливой и выразительной речью произвести приятное впечатление на слушателей.[72] Сообщению о работе Якимова над Шекспиром Никитенко посвятил специальную заметку в «Северной пчеле».[73]

---

[67] «Русский архив», 1882, кн. III, № 6, стр. 194.

[68] Цит. по: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV. СПб., 1891, стр. 123.

[69] «Молва», 1832, 1 марта, № 18, стр. 71.

[70] Цит. по: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV, стр. 123.

[71] См.: А. В. Никитенко. Дневник, т. I, стр. 125.

[72] См.: Историко-филологический факультет Харьковского университета. . ., стр. 74.

[73] А. Н-ко. О переводе Шекспира. «Северная пчела», 1833, 29 марта, № 70, стр. 278.

28 марта состоялось новое чтение «Венецианского купца» у В. Ф. Одоевского, на которое были приглашены Пушкин и Вяземский.[74] Пушкин, однако, не приехал. «Я надеялся быть сегодня у Вашего сиятельства, — отвечал он Одоевскому, — и услышать трагедию г. Якимова — но невозможно. Мне назначили деловое свидание к 8 часам, и я жертвую Вами и Шекспиром подьяческим разговорам».[75]

Добрый прием, который встретил Якимов у литераторов Москвы и Петербурга, объяснялся, разумеется, не достоинствами его переводов, но стремлением литераторов поощрить молодого человека, замыслившего перевести *всего Шекспира*. Но когда переводы вышли в свет, уже никакие благие пожелания не могли спасти их от совершенно уничтожающей журнальной критики. Даже снисходительный рецензент «Московского телеграфа», утверждавший, что «самый плохой перевод не убьет писателя великого» и что Якимову следует довершить свое «полезное» предприятие, признавал, что шекспировские идеи «иногда облекаются у него (Якимова, — *Ю. Л.*) такою нескладною смесью слов, что трудно дознаться, о чем говорит действующее лицо».[76] В надеждинской «Молве» хотя и высказывалась похвала намерению Якимова, но подчеркивалось, что переводы его «не ознакомят русских читателей с британским поэтом, а возбудят в них отвращение к Шекспиру».[77] А. В. Бурнашев в «Северной пчеле» писал, что переводы Якимова — «это только мысли и слова первенствующего трагика, не согретые его чувством, не освещенные его умом, обезображенные рукою неискусного кописта!»,[78] и заключал на этом основании, что в России еще рано переводить Шекспира.

Мы не знаем, как воспринял Якимов эту критику. По-видимому, он не сразу отказался от своего намерения перевести всего Шекспира. Известно, по крайней мере, что он перевел еще «Отелло», «Цимбелина», «Сон в летнюю ночь» и «Что вам угодно».[79] Но эти переводы не были изданы. В 40-е годы, когда Якимов под влиянием провинциального окружения духовно опустился, он уже не переводил.

Об изданных же переводах сохранилась печальная слава. Белинский писал, что Якимов только запутал вопрос, «как должно переводить Шекспира?»,[80] а в письме к Боткину заметил, что «Король Лир» «опозорен

[74] См. письмо В. Ф. Одоевского к Пушкину от 27 марта 1833 г.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XV, Изд. АН СССР, 1948, стр. 56.

[75] Там же. Л. Б. Модзалевский высказывал предположение, что в действительности Пушкин не желал тратить время на выслушивание перевода Якимова, о поэтическом таланте которого он мог судить по подаренному ему стихотворению «Дар слова» (см.: Пушкин, Письма, т. III, М.—Л., 1935, стр. 574).

[76] «Московский телеграф», 1833, ч. LI, № 9, стр. 155, 157.

[77] «Молва», 1833, 15 августа, № 97, стр. 386.

[78] «Северная пчела», 1833, 27 мая, № 116, стр. 462 (вся рецензия: № 116, стр. 461—463; № 117, стр. 465—466).

[79] И. Срезневский. Отчет о состоянии имп. Харьковского университета за 1842/43 академический год. Харьков, 1843, стр. 41.

[80] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 426.

на Руси переводом Якимова».[81] По воспоминаниям Н. И. Костомарова, студенты Харьковского университета из якимовских переводов «приводили места в пример бессмыслицы».[82]

Таков был бесславный конец буквалистского перевода Шекспира.[83]

Переводы Вронченко и Якимова, так же как и неопубликованные переводы Кюхельбекера, а возможно, и П. В. Киреевского, независимо от их различий, относительных достоинств и недостатков, объединяла одна общая черта: все они предназначались для чтения. Это были ученые переводы, написанные тяжеловесным стихом, стремившиеся передать шекспировские пьесы во всей сложности их аллюзий и реминисценций, снабженные аппаратом примечаний и решительно непригодные для театрального исполнения.

В театрах же до середины 30-х годов шекспировские трагедии были представлены классическими переделками переделок Дюсиса; императорские театры, реакционные по своему духу, оставались последним оплотом классицизма. Однако и сюда, наконец, проникли новые веяния. И характерно, что инициатором продвижения на русскую сцену подлинного Шекспира явился актер петербургского Александринского театра Я. Г. Брянский, который подготовил для своего бенефиса 1833 г. перевод трагедии «Жизнь и смерть Ричарда III» и исполнил в ней главную роль.[84]

Среди актеров своего времени Брянский выделялся образованностью и начитанностью. Много усилий прилагал он, чтобы повысить уровень русского драматического репертуара. В 1831 г., в его бенефис, впервые было представлено полностью «Горе от ума» (Брянский исполнял роль Фамусова). В 1832 г., также в свой бенефис, он поставил «Моцарта и Сальери» Пушкина.

Брянский не владел иностранными языками. «Ричарда III» он не переводил с английского непосредственно, а переложил на стихи подстрочный перевод трагедии, который сделал для него его друг, балетмейстер Дидло.[85] На титульном листе единственного сохранившегося рукописного

---

[81] Письмо от 11 декабря 1840 г.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 578.

[82] Н. И. Костомаров. Автобиография. М., 1922, стр. 138.

[83] Заметим, однако, что эти переводы не были совсем бесполезны. А. Г. Глаголев в «Умозрительных и опытных основаниях словесности» (ч. IV, СПб., 1834, стр. 135) ссылался на них, указывая, что буквальные переводы «полезны в смысле филологическом, открывая нам не только внутренний дух автора, но и самый состав отечественного языка его». Я. К. Грот, изучая в 1838 г. Шекспира в подлиннике, сравнивал «Короля Лира» с переводом Якимова (см. его письмо к Плетневу от 29 сентября 1845 г.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, СПб., 1896, стр. 572). Дружинин во вступлении к своему переводу «Короля Лира» писал, что «честный и полезный труд» Якимова был для него «лучшим руководством и пособием» (А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. III, СПб., 1865, стр. 10).

[84] О Брянском см. выше, стр. 120—121.

[85] См.: И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 57.

экземпляра трагедии (она не была издана) значится: «Жизнь и смерть Ричарда III-го. Трагическая хроника в 5-ти действиях Вил. Шекспира. Переложенная в стихи из буквального перевода с англинского Я. Брянским».[86] В переводе были отступления от шекспировского текста, сокращения, замены, и тем не менее это был уже перевод, приспособленный для сцены, а не переделка, подобная бытовавшим в то время на театре. Для примера приводим начало открывающего трагедию монолога Ричарда:

Итак, зима раздора и войны
Превращена Иоркским солнцем в лето;
И тучи, тмившие наш светлый дом,
Погребены в пучине океана.
Венцы побед, избитые доспехи
Трофеями висят блестящих битв.
Все важные, военные тревоги
В веселые собраиья превратились.
Походов грозный шум, сражений крик
Мелодией приятной заменен.

(л. 3)

Брянский не обладал значительным поэтическим даром; его стихи не поднимаются выше уровня посредственности; он не выдерживал размера, переходил с пятистопного ямба на шестистопный и обратно. Тем не менее у него был достаточный поэтический такт, чтобы добиться определенной гладкости стиха. Корявые, неудобопроизносимые строки у Брянского почти не встречаются. В этом, конечно, сказался опыт актера, ориентирующегося на декламацию.

Определенное влияние на Брянского оказал «Борис Годунов» Пушкина. Так, в монологе Ричарда из III действия

Брат Букингам и мудрые граждане!
Когда усердно так хотите вы
Обременить меня всей тяжестью правленья,
С терпением я должен иесть ярмо.
Но черный коль упрек или соблазн ужасный
Возляжет на меня — то принужденье ваше
Да оправданием пред светом будет мне.
Ах, знает бог и видите вы сами,
Как я далек был от желаний сих

(л. 77)

слышатся интонации монолога Бориса «Ты, отче патриарх, вы все, бояре. . .».

Брянский произвел ряд композиционных изменений и сокращений, вызванных, видимо, режиссерскими соображениями. Так, встреча Ричарда с будущими убийцами Кларенса перенесена из 3-й сцены I действия в конец 1-й сцены (после разговора с Гастингсом). Слиты в одну 1-я и 2-я (с леди Анной) сцены I действия и снят монолог Анны у гроба Ген-

---

86 ТБ, 23273. См. подробное описание рукописи: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. «Театральное наследие», сб. I, Л., 1934, стр. 105—110.

риха VI. Исключены сцены II действия: 1-я (предсмертная сцена короля Эдуарда) и 2-я (герцогини Иоркской с внуками), изменено деление на действия и т. д. По цензурным соображениям Брянский исключал духовных лиц или заменял их светскими (так, епископ Эллийский превращен в лорда Элли, III, 4), а также превратил епископов, сопровождающих Ричарда (III, 7), в аббатов, поскольку последний сан отсутствовал в православной церкви.[87] Купюры производились и в переведенном тексте. В сцене Кларенса в Тоуэре (I, 4 в оригинале) убийство переносилось за занавес и т. п.

Большой интерес представляют изменения, которые Брянский внес в сцену горожан (II, 3 в оригинале, в переводе II, 1). В отличие от Шекспира Брянский заставил горожан говорить не стихами, а прозой и вложил в уста одного из них иронические суждения о Ричарде, отсутствующие в английском оригинале, вроде следующих:

> «2-й. И полно, да он (Ричард, — *Ю. Л.*) храбр, умен, а ты бы послушал, как герцог Букингам его хвалит.
>
> 1-й. А он похваливает герцога Букингама, а обоих хвалят все те, которым терять нечего, а выиграть есть что.
>
> 2-й. Однако ж я знаю многих в Лондоне...
>
> 1-й. Охотников в мутной воде рыбу ловить, — а Ричарду безделица возмутить не только эту Темзу, да и все море» (лл. 45 об.—46).

Сцена эта расширена, горожане присутствуют при приезде принца Уэльского (этот приезд перенесен из III действия во II):

> «2-й. Пойдем и мы.
>
> 1-й. Куда, мы и здесь увидим свидание дядюшки с племянником — обласкает он его... ох! .. ох!» (лл. 45 об.—47).

Несомненно, что написание подобной сцены стало возможным только после знакомства с народными сценами в «Борисе Годунове».

Хотя Брянский и допускал в переводе значительные изменения, все же его «Ричард III» на фоне дюсисовских переделок имел основание считаться «подлинным» Шекспиром. И таково было мнение публики. «Перевод, кроме некоторых необходимых выпущений, полон и верен, а в стихах вообще отлично хорошо переданы великие идеи Шекспира», — писала «Северная пчела».[88] А Никитенко отмечал в дневнике 30 января 1833 г.: «...давали „Ричарда“ в таком или почти в таком виде, в каком вышел он из творческой головы Шекспира».[89]

Следующим переводом Шекспира, предназначенным для сцены, был «Венецианский купец» — весьма слабая поделка, не имевшая успеха.[90]

---

[87] Об изменениях и изъятиях, производившихся в рукописи цензором Е. Ольдекопом, см.: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России, стр. 106—107, 109—110.

[88] Несколько слов о Шекспировой драматической хронике: Жизнь и смерть Ричарда III, переведенной г. Брянским и представленной в бенефис его. «Северная пчела», 1833, 15 февраля, № 35, стр. 138.

[89] А. В. Никитенко. Дневник, т. I, стр. 126.

[90] См.: «Северная пчела», 1835, 28 декабря, № 294, стр. 1176.

Переводчик пьесы был обозначен «А. П. С...н», по-видимому, это был актер А. П. Славин, который впоследствии составил книжку «Жизнь Вильяма Шекспира». Перевод был сделан с немецкого перевода Шлегеля.[91]

Несравненно большее значение имел третий театральный перевод 30-х годов — «Отелло» Ивана Ивановича Панаева (1812—1862), будущего известного писателя и редактора «Современника», а в то время еще начинающего литератора. Впоследствии в своих воспоминаниях Панаев изложил историю создания этого перевода. Увлекшись в 30-е годы Шекспиром благодаря «Гамлету» в переводе Вронченко, он захотел познакомиться с другими произведениями великого драматурга и сделал это по французским переводам, так как не владел английским языком. «„Отелло“, — вспоминал Панаев, — произвел на меня такое же впечатление, как некогда „Notre Dame de Paris“ Гюго. Я несколько недель сряду только и бредил Отелло. Моему воображению представлялось, каковы должны быть Каратыгин в Отелло и Брянский в Яго. Желание увидеть эту драму на русской сцене преследовало меня и мучило».[92]

Перевод был осуществлен Панаевым по французскому переводу Летурнера—Гизо, но затем выправлен его родственником, будущим ориенталистом М. А. Гамазовым, знавшим, по словам Панаева, «довольно хорошо английский язык».[93] Перевод был прозаическим. В 1836 г. он был издан отдельной книжкой.[94]

В целом перевод был верен и написан хорошим литературным языком, как можно судить хотя бы по началу монолога Отелло в сенате (I, 3):

«Могущественные и достойные синьоры! благородные и великодушные повелители мои! Я похитил дочь этого старца из его дома: это совершенная правда; правда и то, что я женился на ней. Но в этом заключается вся моя вина, не более. Мои слова грубы; я не умею говорить красноречиво в мирное время, потому что с семи лет, с тех пор, как руки эти стали наливаться силою, их любимое занятие, — кроме последних девяти лун, — было под военными шатрами и на поле битв» (стр. 222—223).

Хотя в общем смысл передается верно, перевод все же пестрит мелкими неточностями. Например, в приведенном отрывке: в первом обращении пропущено grave — «важные»; approved (испытанные) переводится — «великодушные»; не совсем точно переданы слова Отелло о своих руках, означающие буквально: «потому что с тех пор, как руки мои имели силу семилетнего возраста» («for since these arms of mine had seven years' pith»; I, 3, 83), и т. п. Но в целом смысл не искажается, хотя и пропадают некоторые оттенки.

---

[91] Сохранилось два экземпляра рукописи этого перевода: Венецианский купец. Драмма в 5-ти действиях Вилиама Шекспира (с немецкого А. Шлегеля). (Перевод А. С...на) (ТБ I, 1, 2, 89; I, 11, 5, 7).

[92] И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 56—57.

[93] Там же, стр. 57.

[94] Отелло, венецианский мавр. Драма в пяти действиях Шекспира. Перевод с английского Ив. П-ва. СПб., 1836 (ссылки на страницы этого издания даны в тексте).

Переданные прозой стихи звучали подчас неестественно, тяжело и аффектированно. «О, ты дикий цветок! Ты так хороша! Твое благоухание так сладко, что чувства упоеваются тобою! Лучше бы тебе никогда не родиться!» (стр. 156). Встречаются корявые выражения: «Однако она должна умереть, а иначе ведь она еще будет изменять другим» (стр. 188), ошибки в русском языке и т. д.

Перевод был снабжен «Примечаниями переводчика», которые в действительности написал Гамазов. Здесь были ссылки на комментаторов, приводились выражения оригинала и т. п., чтобы создать у читателей впечатление, будто перевод сделан с английского. И действительно, некоторые рецензенты поверили, что «переводчик изучал переводимое сочинение, советовался с комментариями и глоссариями, старался проникнуть настоящий смысл каждого выражения».[95] Зато в «Северной пчеле» появилась очень придирчивая заметка, автор которой, скрывшийся за подписью «Юр. Сервент»,[96] подобрав неверные и неточные выражения перевода, доказывал, что он сделан не с оригинала.[97]

В отличие от предшествовавших переводов «Отелло» в переводе Панаева удержался на сцене, вытеснив переделку Дюсиса—Вельяминова. Но решающее значение для утверждения Шекспира на русской сцене имел перевод Н. А. Полевого «Гамлет».

О необходимости дать на сцене настоящего «Гамлета» «Московский телеграф» писал еще в конце 20-х годов. В. А. Ушаков в обозрении «Русский театр» указывал, что «Гамлет» Висковатова представляет собою «варварское искажение бессмертного творения Шекспира», и выражал пожелание, чтобы на сцену попал перевод Вронченко, «совершенно согласный с подлинником, являющий нам несчастного принца в том занимательном виде, который дал ему бессмертный Шекспир».[98] Однако тяжеловесный перевод Вронченко никак не мог исполняться на сцене.

Н. А. Полевой, по свидетельству его брата Ксенофонта, еще во время издания «Московского телеграфа» «имел мысль перевести одну из драм Шекспира и поставить ее на сцену, в полном убеждении, что это воскресит и нашу публику, и актеров, которые чувствовали неудовлетворительность современного репертуара». Он хотел на практике опровергнуть

[95] «Библиотека для чтения», 1837, т. XXI, № 3, отд. VI, стр. 19.

[96] И. Г. Ямпольский полагает, что это Вронченко, поскольку Панаев писал, что его ложь «вскоре была обнаружена г. Вронченкою, глубоко любившим и понимавшим Шекспира» (И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 62 и 368, прим. 72).

[97] «Северная пчела», 1837, 8 октября, № 227, стр. 905—908. Кроме того, появилась рецензия в «Сыне отечества» (1837, ч. CLXXXIII, библиография, стр. 214—218), и Плетнев писал о переводе Панаева в своей статье «Шекспир» (см.: П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. I, стр. 297—298). А. А. Григорьев заметил впоследствии: «...„Отелло“, переведенный якобы с английского, отзывался сильно тем запахом *амбре*, каким умастил его почтенный Альфред де-Виньи» («Отечественные записки», 1850, т. LXX, № 6, отд. VIII, стр. 169).

[98] В. У. Русский театр. «Московский телеграф», 1829, ч. XXIX, № 18, стр. 273—275.

ГАМЛЕТЪ

ПРИНЦЪ ДАТСКІЙ.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНІЕ.

Сочиненіе

ВИЛЛІАМА ШЕКСПИРА.

Переводъ съ Англійскаго

НИКОЛАЯ ПОЛЕВАГО.



МОСКВА.

ВЪ ТИПОГРАФІИ АВГУСТА СЕМЕНА.

При Императорской Медико-Хирургической Академіи.

1837.

«Гамлет, принц датский». Перевод Н. А. Полевого. Москва. 1837. Титульный лист.

распространенное мнение, будто «сочинения Шекспира писаны не для нашего времени, не годятся для сцены и не могут иметь успеха перед нашею публикою».[99] Но приняться за «Гамлета» он сумел только в 1835 г. В 1836 г. перевод был окончен, а 22 января 1837 г. в Московском театре состоялась премьера трагедии с Мочаловым в заглавной роли. Почти одновременно «Гамлет» был издан отдельной книгой.[100]

Перевод Полевого был весьма вольным даже для его времени (хотя и не являлся переделкой вроде дюсисовской). Пьеса Шекспира была сокращена почти на четверть. Соответственно своей концепции Полевой несколько изменил образы действующих лиц, и прежде всего Гамлета.

Сохранились воспоминания режиссера Московского театра С. П. Соловьева о вступительном слове Полевого перед чтением «Гамлета» актерам театра, в котором он излагал свой взгляд на трагедию, связывая ее с современностью. Он утверждал, что Шекспир был «пророком, прозревшим на 300 лет вперед... Гамлет по своему миросозерцанию и нравственному настроению... человек нашего времени, дитя XIX века». Опираясь на суждение Гете о Гамлете и развивая его до крайнего предела, Полевой считал, что «краеугольным камнем этой драмы положена Шекспиром общечеловеческая мысль, понятная всем и знакомая каждому, эта мысль — *слабость воли против долга,* она олицетворяется личностью Гамлета». Вся трагедия, согласно Полевому, — это «борьба Гамлета с тенью, или, другими словами, — борьба слабой человеческой воли с грозным, неумолимым долгом; но это — борьба Иакова с ангелом, и Гамлет должен изнемочь, сдавленный таким могучим борцом».[101]

Представление Полевого о Гамлете как слабом, безвольном человеке сказалось на переводе. Сознательно или бессознательно переводчик в одних случаях усиливал соответствующие реплики героя, в других переосмыслял их, в третьих ослаблял моменты, противоречившие его взгляду. Например, в монологе после встречи с актерами шекспировский Гамлет в порыве самобичевания называет себя: «негодяй и низкий раб», «тупой, из нечистого металла сплавленный подлец» («a rogue and peasant slave»; «a dull and muddy-melted raskal»; II, 2, 584, 602). Полевой же заменяет эти выражения словами, характеризующими слабость, ничтожность: «Какое *я ничтожное* созданье»; «*Ничтожный* я, презренный человек» (стр. 91). Содержащееся в речах шекспировского героя само-

---

[99] К. А. Полевой. Записки. СПб., 1888, стр. 361—362.

[100] Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. М., 1837 (ниже ссылки на страницы этого издания даны в тексте).

[101] С. П. Соловьев. Двадцать лет из жизни Московского театра. «Театральная газета», 1877, 5 сентября, № 81, стр. 255; 8 сентября, № 84, стр. 266. В речи Полевого содержалось, хотя и без ссылки на автора, знаменитое гетевское сравнение Гамлета с драгоценным сосудом, в который посажены семена дуба. Свидетельство Соловьева находит подтверждение в писаниях самого Полевого, который еще в 1832 г. утверждал, что Гамлет гибнет «от *малодушия* при взгляде на раскрытые тайны судьбы» («Московский телеграф», 1832, ч. XLIII, № 2, стр. 379. Курсив мой, — *Ю. Л.*).

уничижение у Полевого усилено. Он добавляет слова, отсутствующие в подлиннике: «О Гамлет, Гамлет! Позор и стыд тебе!» (стр. 92).

Эпитет «ничтожный» становится как бы лейтмотивом речей Гамлета, основной характеристикой окружающего его мира. В первом же монологе он говорит:

Как гнусны, бесполезны, как *ничтожны*
Деянья человека на земле!

Король — «повелитель *ничтожный*». Мать — воплощение женской слабости: «О, женщины! *ничтожество* вам имя!» (стр. 23). (У Шекспира такого повторения нет; ср. I, 2, 133—134, 140, 146).

Все места трагедии, которые свидетельствуют о бесстрашии Гамлета в минуту опасности, в переводе изменены. Грозные слова принца, обращенные к бросившемуся на него Лаэрту, которыми он предупреждает: «Хотя я и не подвержен вспышкам внезапного гнева, однако есть во мне нечто опасное, чего пусть остережется твое благоразумие. Прочь руки!» (V, I, 283—285), заменены вялым, просительным:

Тише, тише!
Зачем за горло схватывать меня?
Бороться не тебе со мной, приятель!
(Стр. 189)

Совершенно изменено письмо Гамлета к Горацио; весь рассказ о мужественном его поведении при встрече с пиратами (IV, 6, 15—21) подменяется в нем туманной фразой: «Странное обстоятельство сделало то, что я не поехал в Англию» (стр. 167). А в сцене Гамлета и Горацио повествование Гамлета о своей решимости на корабле, о смелых и стремительных действиях, благодаря которым он избежал ловушки, расставленной ему Клавдием, и отомстил Розенкранцу и Гильденстерну (V, 2, 1—62), это повествование в переводе скомкано, сокращено вчетверо, и успех Гамлета объясняется не смелостью и находчивостью, а притворством — уловкой слабости:

Безумцем притворяясь, было мне легко
Похитить грамоты, их прочитать, подделать.
(Стр. 190)

В отличие от шекспировского героя, философски мудрого, проницательного и остроумного, Гамлет Полевого — мятущийся, раздраженный, человек с больной совестью. Там, где у Шекспира он просто выражает сожаление, что забылся с Лаэртом (V, 2, 75—76), герой Полевого терзается: «Но *совестью* теперь *тревожусь* я за оскорбление Лаэрта» (стр. 191—192). В разговоре с Гильденстерном о флейте английский Гамлет играет словами (см. III, 2, 394—396), в переводе острословие превратилось в вопль измученной души: «Считай меня чем тебе угодно — ты можешь *мучить* меня, но не играть мною!» (стр. 123).

Гамлет Полевого озлоблен на окружающих его людей. Если шекспировский Гамлет говорил лишь, что человек его не радует, не восхищает («man delights not me»; II, 2, 329), то в русском переводе он заявлял: «Я не люблю человека» (стр. 80). Когда во время представления «Мышеловки» Офелия спрашивала о содержании немой сцены, Гамлет Шекспира пояснял: «Черт возьми, это крадущееся преступление, иными словами — злодеяние» (III, 2, 148—149). У Полевого же вместо объяснения он клял род людской: «Чего от людей ждать! Какая-нибудь мерзость!» (стр. 109).[102]

Но его Гамлет не только презирает людей, он скорбит об их участи и страшится за них. Острой болью проникнуты его обращенные к матери слова, которые целиком принадлежат переводчику: «Ты погубила веру в душу человека» (стр. 134). «Страшно, за человека страшно мне! ..» (стр. 135) — кричит в ужасе герой Полевого. И эти слова, не имевшие никакого соответствия в оригинале, брошенные с театральных подмостков, нашли отклик в сердцах тысяч зрителей, ибо в них воплотился ужас перед жизнью, скорбь об унижении человеческого достоинства, охватившие русское общество в эпоху николаевского безвременья.

«Первые годы, последовавшие за 1825-м, были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении порабощенного и гонимого существа. Людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние. Высшее общество с подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, которая не имела бы близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна не осмеливалась надеть траур или выказать свою скорбь. Когда же отворачивались от этого печального зрелища холопства, когда погружались в размышления, чтобы найти какое-либо указание или надежду, то сталкивались с ужасной мыслью, леденившей сердце. Невозможны были никакие иллюзии: народ остался безучастным зрителем 14 декабря».[103]

Сама эпоха, таким образом, сделала русское образованное общество особенно восприимчивым к страданиям датского принца, который скорбел о погибшем отце-герое среди двора, угодливо пресмыкающегося перед торжествующим победу узурпатором. И в мучительных раздумьях и мрачном отчаянии Гамлета это общество видело отражение своих нравственных страданий. Это чувствовал и понимал Полевой, недаром он говорил о Гамлете: «...его страдания нам понятны; они болезненно отзываются в нашей душе, как страдания близкого нам родного человека; мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе».[104]

---

[102] См. об этом: Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I. М.—Л., 1945, стр. 138.

[103] А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России (перевод с французского). Собранне сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 214.

[104] «Театральная газета», 1877, 5 сентября, № 81, стр. 255.

Переводя «Гамлета», Полевой по-своему осмыслял и изменял как образ принца, так и трагедию в целом. Делая основной чертой Гамлета слабость, бессилие воли, отсутствие решимости, переводчик уподоблял его героям своего времени. «...Мы любим Гамлета, как родного брата, — говорил Полевой, — он мил нам даже и своими слабостями, потому что его слабости суть слабости наши, он чувствует нашим сердцем и думает нашею головой».[105] Гамлет у Полевого становился «лишним человеком», разъедаемым рефлексией, родоначальником целой вереницы русских Гамлетов, которых порождали периоды политической реакции в стране. И в этом заключалась главная причина успеха перевода Полевого, секрет его сценической долговечности. Большинство русских читателей и зрителей XIX в. иначе и не представляло себе образ датского принца, как в интерпретации Полевого.

Шекспировское обличение мировой, вселенской несправедливости приобретало в переводе подчас более узкий социальный характер.

И кто бы перенес обиды, злобу света,
Тиранов гордость, сильных оскорбленья...

(Стр. 97)

восклицает Гамлет в монологе «Быть иль не быть», хотя у Шекспира не «свет», а «время» («time»; III, 1, 70) и не «оскорбления сильных», а «презрение гордеца» («proud man's contumely»; III, 1, 71), т. е. противоречие раскрывается не в социальной, а в этической плоскости. Судьба, названная в оригинале «яростной», «неистовой» («outrageous»; III, 1, 58), в переводе стала «оскорбительной» (стр. 97), т. е. унижающей человеческое достоинство, и т. д.

Вообще социальные мотивы в переводе усилены. Фраза Гамлета: «Наше время стало до того острым, что носок башмака крестьянина приблизился к пятке придворного и натирает на ней ссадину» (V, 1, 150—152) — передана Полевым проще и резче: «...свет поумнел так, что теперь мужик ступает на ногу дворянину и извиняться не думает!» (стр. 183), причем замена «придворного» «дворянином» расширяла ее смысл. Вкладывает Полевой в уста Гамлета отсутствующую в подлиннике фразу: «Надо бы философии постараться открыть: отчего маленькие человечки становятся великими, когда великие переводятся?» (стр. 81).

Точнее переводилось то, что соответствовало мыслям Полевого, например слова Гамлета о «Дании — тюрьме» (II, 2), которые русский читатель или зритель естественно переносил на николаевскую Россию. Вообще же упоминания Дании в переводе значительно сокращены или заменены словом «отечество» для того, видимо, чтобы усилить эту связь с российской действительностью.

Полевой сузил трагические противоречия, жертвой которых падает Гамлет. Герой Шекспира за злодеянием, жертвой которого пал его отец, видел нечто большее, чем простое убийство, — мир, потерявший свою

[105] Там же, 8 сентября, № 84, стр. 266.

основу, вывихнутый век. Сильный духом, он, однако, чувствует, что восстановить мировой порядок ему не под силу. У Полевого же он и не пытается решать мировые задачи и скорбит в бессильной тоске: «Преступленье проклятое! зачем рожден я наказать тебя!» (стр. 54).

Несомненно, что в образе Гамлета, бессильного и бичующего свое бессилие, Полевой в какой-то мере отразил свою собственную духовную драму человека, сломленного царским самодержавием, который, вызванный к шефу жандармов, «в пятый день по приезде в Петербург сделался верноподданным».[106] Полевой мог унизиться до сотрудничества с Булгариным, но он сознавал глубину своего падения, и свою скорбь, горечь и злость он изливал в речах датского принца. И это отличало его от Булгарина.[107] Он даже словно забывал, что Гамлет — принц. Розенкранц и Гильденстерн обращаются у него к Гамлету совершенно недопустимо: «почтеннейший», «любезнейший» (стр. 75), словно это какой-то купчишка или разночинец, и вообще разговаривают с ним чуть ли не грубо.[108] Вряд ли переводчик сделал это сознательно, но такая замена показывает, что в его представлении Гамлет временами переставал быть принцем и сближался с героями повестей Полевого — духовно одаренными разночинцами, романтически противопоставленными пошлому и бездушному обществу (Аркадий в «Живописце», 1833; Вильгельм Рейхенбах в «Аббаддоне», 1834).

Видоизменялись и другие герои трагедии. Так, Лаэрт из антипода Гамлета превращен в родственный ему образ. Это — разочарованный юноша, который говорит сестре: «Свет так бессмыслен, люди так коварны. . .» (стр. 34) — слова, не имеющие соответствия в подлиннике. Лаэрт Полевого облагорожен по сравнению с оригиналом. Если свирепый шекспировский герой, пылая жаждой мести, готов даже в церкви «перерезать глотку» своему врагу (IV, 7, 126), то в переводе он говорит: «Жребий пусть решит, кому из нас погибнуть в битве» (стр. 170). Характерно, что тайная уловка с отравленным мечом в переводе придумана не Лаэртом (как в оригинале), а королем; Лаэрт же, услышав о ней, в ужасе восклицает: «Убийство тайное!» (стр. 172) и соглашается на это лишь потому, что он «слепое орудье» в руках короля, и т. д. Поскольку Лаэрт был в переводе «гамлетизирован», то тем самым раз-

[106] А. И. Герцен. Москва и Петербург. Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, 1954, стр. 39.

[107] «Гамлетовские» настроения обнаруживаются в письмах Полевого к брату. 5 ноября 1837 г. он признавался, что испытывает «совершенное между всех одиночество», и мысль «с этими людьми тебе доживать век!» беспрестанно тяготит его. «Это страшно. Мы так крепко держимся за жизнь; а разве жизнь это». 15 июня 1839 г. он писал: «При растерзанной душе, при потерях, при взгляде на детей, на обстоятельства, на людей, на все, что *вокруг нас делается*, на то, как судьба отравляет нам каждое наслаждение, как гадки иногда люди, как изменчива и обманчива жизнь, — тяжело, друг и брат, тяжело!» (К. А. Полевой. Записки, стр. 391, 470).

[108] Характерно, что в переводе той же сцены Розенкранц и Гильденстерн предлагают Гамлету не «служить» ему (II, 2, 278), но быть его «товарищами» (стр. 78). Соответственно изменен и ответ Гамлета: он говорит не о своих «слугах», но о «толпе товарищей», которая его окружает.

рушалось и содержащееся в трагедии тройственное противопоставление: Гамлет—Лаэрт—Фортинбрас. А потому роль Фортинбраса теряла свой смысл и была в переводе почти сведена на нет. В IV действии Фортинбрас был заменен послом. Являлся он только в конце трагедии, причем его роль была сокращена до двух реплик в пять строк.

«Осовременивая» трагедию, Полевой исказил и сцены с призраком. Он вводил в них оговорки, разрушающие целость верования в привидения, пытался дать рациональные толкования явлению призрака, уничтожил слова тени в сцене Гамлета с матерью и т. д.[109] Словом, он пытался как-то примирить суеверия эпохи Шекспира с рационалистическими представлениями XIX в., а это приводило его к несообразностям.

Полевой вообще считал, что не следует особенно стремиться к точности, и называл, например, перевод «Макбета», сделанный Вронченко, «неверным за его излишнюю верность подлиннику».[110] В переводе «Гамлета» имеется много сокращений, бóльшая часть монологов урезана. Стремясь к доходчивости, Полевой упрощал сложные образы, уничтожал мифологические реминисценции, снимал детали, нуждающиеся в комментарии. Основная его цель была создать естественный разговорный текст, который сделал бы трагедию пригодной для сцены, давал бы возможность играть живых людей, понятных зрителям. И он успешно достигал этого. Монологи Гамлета принадлежат к наибольшим его удачам. Вот, к примеру, монолог, обращенный к матери (III, 4):

А вот они, вот два портрета — посмотри:
Какое здесь величие, краса и сила,
И мужество и ум — таков орел,
Когда с вершины гор полет свой к небу
Направит — совершенство божьего созданья —
Он был твой муж! — Но посмотри еще —
Ты видишь ли траву гнилую, зелье,
Сгубившее великого, — взгляни, гляди —
Или слепая ты была, когда
В болото смрадное разврата пала?
Говори: слепая ты была?
Не поминай мне о любви: в твои лета
Любовь уму послушною бывает!
Где ж был твой ум? Где был рассудок?
Какой же адский демон овладел
Тогда умом твоим и чувством — зреньем просто?
Стыд женщины, супруги, матери забыт. . .
Когда и старость падает так страшно,
Что ж юности осталось?

(Стр. 134—135)

«. . . Сколько огня, силы, энергии, сжатости и какая отрывистость, простота!» — восклицал по поводу этого монолога Белинский. «. . . Не

[109] Подробно эти искажения были охарактеризованы в статьях И. Я. и А. И. Кронебергов (см. ниже, стр. 279).

[110] Н. А. Полевой. Очерк русской литературы за 1837 год. «Сын отечества и Северный архив», 1838, т. I, отд. IV, стр. 50.

тот ли это язык, который вы ежедневно слышите около себя и которым вы ежедневно сами говорите? А между тем это язык высокой поэзии».[111] Но Полевой почти вдвое сократил шекспировский монолог (19 строк вместо 36), изъял мифологические реминисценции — сравнения с Гиперионом, Юпитером, Марсом и Меркурием, частично упростил, частично выбросил сложные обороты, метафоры, трудно понимаемые места. И так он действовал на протяжении всего перевода.

Иногда же Полевой, напротив, распространял лаконичное шекспировское выражение, вводил свои пояснения, украшения и риторические обороты. Допускал он вольности и в размере трагедии: его строки колебались от четырех до восьми стоп, иногда среди ямбов попадались хореи. Но при этом переводчик добивался естественной живости сценической речи. Имея в виду облегчить театральную постановку, Полевой освободил трагедию от нескольких второстепенных действующих лиц (вроде моряков, приносящих письмо от Гамлета), свел 20 сцен к 11 и 9—10 перемен — к 5. Были в переводе и просто ошибки, вызванные спешкой, тем, что Полевой занимался им урывками, между другими делами.

И тем не менее, несмотря на все эти изменения (а отчасти даже и благодаря им), «Гамлет» в переводе Полевого стал важнейшей вехой в истории восприятия Шекспира в России. Полевой уменьшил философскую глубину трагедии, романтизировал и снизил образ датского принца, опростил язык и т. д., но это все же был, хотя и искаженный и ослабленный, но шекспировский «Гамлет», а не переделка вроде сумароковской или висковатовской. Зато, упростив шекспировскую трагедию, Полевой сделал ее доходчивой, понятной не только немногим любителям, но широким кругам театральной публики и этим решительно содействовал утверждению Шекспира в русском театральном репертуаре. Белинский говоря об «энтузиазме, с каким был принят „Гамлет“ не только в Петербурге и Москве, но и в отдаленных провинциях», указывал: «. . . этот повсеместный успех „Гамлета“ нельзя не приписать переделке г. Полевого: он сделал ее языком легким и разговорным. Правда, он свел „Гамлета“ с его шекспировского пьедестала, но этим самым приблизил его к смыслу большинства нашей публики, на которую „Гамлет“ во всей шекспировской полноте не мог бы произвести впечатления столь сильного».[112]

Ни одно произведение Шекспира не имело в XIX в. такого успеха на русской сцене, как «Гамлет» в переводе Полевого. Д. В. Аверкиев, сам переводивший эту трагедию, писал в конце века, что попытки вытеснить перевод Полевого со сцены «никогда не увенчивались полным и прочным успехом; театр через более или менее значительный промежуток снова возвращался к Полевому».[113] В этом переводе трагедия про-

---

[111] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 432.

[112] В. Г. Белинский. Шекспир. С английского Н. Кетчера. Вып. IV. Полное собрание сочинений, т. XIII, 1959, стр. 116—117.

[113] В. Шекспир. Гамлет, принц датский. Перевод. . . Д. В. Аверкиева. М., 1895, стр. 3.

должала ставиться и в XX в.[114] Кроме того, он неоднократно переиздавался: в XIX в. известно 11 переизданий, в XX в. — 10. Последнее вышло в 1921 г. в Берлине в «Русском универсальном издательстве».

А. А. Григорьев писал, что благодаря переводу Полевого «Гамлет разошелся чуть что не на пословицы».[115] Действительно, такие выражения, как «башмаков она еще не износила», «о, женщины! ничтожество вам имя!», «как сорок тысяч братьев», «за человека страшно» и многие другие, прочно вошли в русскую фразеологию. Цитаты из перевода Полевого встречаются во многих произведениях XIX в. Благодаря ему самое имя датского принца стало в России нарицательным,[116] а трагедия, прочно войдя в репертуар русских театров, тем самым явилась существенным фактом русской культурной жизни.[117]

Перевод Полевого при своем первом появлении на сцене и в печати сразу же вызвал горячие споры. Само собой напрашивалось сопоставление его с переводом Вронченко. Осенью 1837 г. в «Московском наблюдателе» была напечатана сценка, изображающая молодых людей, спорящих о «Гамлете» «в густом табачном дыму».[118] Спор ведется о том, нужен ли точный перевод. Высказывается мнение, что «Шекспира надобно переводить вдвойне» — для чтения и для театра. В последнем случае требуется, «чтоб Гамлет говорил языком для всех знакомым», ибо «во время представления некогда делать комментарий». Сценка завершается гулом голосов, в котором различимы отдельные слова: «— Вздор — чудо — чепуха — превосходно — переделка — перевод — Полевой — Шекспир».

Восторженный отзыв появился в «Библиотеке для чтения».[119] «...Ни в одном случае перо Н. А. Полевого не являлось с бóльшим блеском, с большею властию над русским языком, как в этом переводе

---

[114] Сохранился экземпляр трагедии с разрешением Главного управления по делам печати «к представлению на народных театрах» от 23 августа 1908 г. (ТБ, 29047).

[115] А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., 1930, стр. 109.

[116] Только после «Гамлета» Полевого стало возможным появление такого заглавия, как «Гамлет Щигровского уезда». Характерно, что Д. Т. Ленский, переделывая французский водевиль Дюмануара «Indiane et Charlemagne» и понимая, что обозначенные в заглавии имена героев ничего не говорят русскому зрителю, назвал свою переделку «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна» (1844).

[117] Произведения, в которых упоминается исполнение «Гамлета» в переводе Полевого: А. А. Григорьев «Искусство и правда» (1854); М. Л. Михайлов «Перелетные птицы» (1854); М. А. Стахович «Былое» (1858); А. Ф. Писемский «Тысяча душ» (1858); «Люди сороковых годов» (1869); А. Н. Островский «Лес» (1870); Б. М. Маркевич «Четверть века назад» (1878); А. И. Куприн «Полубог» (первоначально: «Посмертная слава», 1896). В романе Маркевича «Четверть века назад», в первом томе которого действие развивается на фоне подготовки и представления «Гамлета» любителями, своеобразно соотнесены три перевода трагедии. Герой романа Гундуров — аристократ и по рождению и по духу в изображении автора, исполняя роль Гамлета, читает все монологи в переводе А. Кронеберга. Остальные участники — «толпа», по понятиям Маркевича, — играют по популярному переводу Полевого. А старый педант — смотритель училища — перед спектаклем прочитывает трагедию в переводе Вронченко.

[118] «Московский наблюдатель», 1837, ч. X, ноябрь, кн. 1, стр. 123—125.

[119] «Библиотека для чтения», 1837, т. XXI, № 4, отд. VI, стр. 45—49.

„Гамлета“... — писал рецензент. — Нельзя лучше схватить духа подлинника!».

Иной была оценка перевода в цитировавшейся уже выше статье П. А. Плетнева «Шекспир». «В новом переводе „Гамлета“, — писал критик, — словосочинение легче, периоды округленнее и фразы яснее, нежели в старом. Видно, что работой занимался писатель, который привык управляться с языком». Но Плетнев обвинял Полевого в отсутствии у него чувства поэзии, в том, что он «передает один голый смысл подлинника и равнодушно пропускает все, что составляло краски, живость, полноту картины, всю индивидуальность Шекспира».[120] Подробный разбор перевода Полевого и сопоставление его с переводом Вронченко опубликовал весной 1838 г. Белинский.[121] Эта статья служила продолжением печатавшейся ранее серии статей: «Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Белинский оценил перевод Полевого очень высоко, хотя и отмечал в нем «много недостатков и недостатков важных» — ослабление существенных черт подлинника, необоснованные сокращения, упрощения и т. п. Тем не менее критик указывал: «Перевод г. Полевого — прекрасный, поэтический перевод; а это уже большая похвала для него и большое право с его стороны на благодарность публики... Его перевод имел полный успех, дал Мочалову возможность выказать всю силу своего гигантского дарования, утвердил „Гамлета“ на русской сцене. Вот в чем его заслуга... и литературе, и сцене, и делу общественного образования». «В переводе г. Полевого везде видна свобода, видно, что он старался передать дух, а не букву». И в заключение статьи: «... перевод „Гамлета“ есть одна из самых блестящих заслуг г. Полевого русской литературе».[122]

Высокая оценка, которую Белинский дал переводу, вызвала возражения. О своем несогласии с ним заявил Панаев, писавший ему 11 октября 1838 г.: «Расточили вы *сему* переводу много похвал, а он, по-моему, право, не стоит этого. Уже одно то, что Н. А. исказил очаровательную Офелию — и сделал из нее русскую девку в сарафане, нельзя простить ему, воля ваша! У Полевого шекспировская Офелия поет на балалайке:

„Радость-душечка пропала
Как мила друга не стало...“,

только недостает: *Ай-люли! ай-люли* etc...».[123]

---

[120] П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. I, стр. 299. Еще резче о переводе Полевого Плетнев писал впоследствии в рецензии на «Гамлет» в переводе А. И. Кронеберга: «Вышел такой Гамлет, который приноровлен к публике, как у Дюси, между тем смотрит на всех так, как бы он был шекспировский, а стихами говорит все сумароковскими» (там же, т. II, стр. 444).

[121] Статья первоначально была опубликована в «Московском наблюдателе» (1838, ч. XVII, май, кн. 1, стр. 80—97). В библиотеке Белинского сохранился экземпляр «Гамлета» с дарственной надписью Полевого: «Сердитому, но честному критику, Орланду Фуриозу, но которого нельзя не любить среди порядочного и умного мира и людей и литературы». Экземпляр содержит отчеркивания мест, цитированных в статьях Белинского (см.: Л. Ланской. Библиотека Белинского. «Литературное наследство», т. 55, М., 1948, стр. 502—504, 507).

[122] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 426, 433, 436.

[123] В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 199.

Еще раньше, 20 августа, И. Я. Кронеберг писал Белинскому, что находит перевод Полевого «чрезвычайно своевольным; везде только суррогат Шекспировых мыслей». Кронеберг считал, что «в предостережение тех, кои, обольстясь славою сего перевода, вздумали бы приступить к подобному переводу других пиес Шекспира, следовало бы показать все недостатки его и погрешности: как он нарушил верование в привидения, как он не понял характера Гамлета, Клавдия, Фортинбраса, Розенкранца и Гильденштерна, позволил себе сокращения речей, пропуски, изменения, слитие явлений и сцен и как он неудачен и в частностях. Шекспира нельзя переводить à livre ouvert; его должно долго и подробно изучать; надобно уметь читать не только то, что в строках, но и то, что *за* ними и *между* их писано».[124] Развитие положений, изложенных в цитированном письме, и составило содержание специальной статьи И. Я. Кронеберга, которая была опубликована при содействии Белинского уже после смерти автора.[125] Это была критика перевода с точки зрения ученого филолога.

Вскоре против Полевого выступил и сын И. Я. Кронеберга — А. И. Кронеберг. Прочитав в «Репертуаре русской сцены» обещание Полевого напечатать антикритику на статью его отца, А. И. Кронеберг, сам занимавшийся переводом пьес Шекспира, в частности «Гамлета», не дожидаясь антикритики, написал пародийную статью «Гамлет, исправленный г-ном Полевым»,[126] где разбирал отступления от оригинала в переводе первого акта трагедии, иронически доказывая, «что перевод г. Полевого не только хорош, но что он стоит далеко выше своего подлинника».[127] Фактически эта статья не вносила ничего нового, кроме обвинения, что перевод делался с французского перевода Летурнера—Гизо, да еще издевательского тона, который вызвал возмущение А. В. Кольцова.[128]

В 1840 г. коренным образом меняется мнение Белинского о переводе: критик буквально не пропускает случая, чтобы не высказать своего отрицательного суждения о нем. Уже в рецензии на «Очерки русской литературы» Полевого (январь 1840 г.) Белинский назвал перевод «Гамлета» «искаженным и облизанным», «дюсисовской переделкой».[129]

[124] Белинский, Письма, т. I, СПб., 1914, стр. 411.

[125] И. Кронеберг. Гамлет, принц датский. Драматическое представлeнне Вилльяма Шекспира. Перевел с английского Николай Полевой. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. II, 9 сентября, № 10, стр. 189—196.

[126] См. письмо А. И. Кронеберга к Белинскому от 25 мая 1840 г.: В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 124.

[127] «Литературная газета», 1840, 19 июня, № 49, стлб. 1116—1129; 22 июня, № 50, стлб. 1140—1145.

[128] 15 августа 1840 г. Кольцов писал Белинскому, что статья в «Литературной газете» «очень вещь невыгодная для Кронеберга — и довольно дурно его рекомендует. Можно замечать и поправлять ошибки как ему угодно, можно даже перевести Гамлета лучше Полевого и легче Врончевки; но так бессовестно бранить старше себя и верно лучше себя, и за такой труд, за который Николай Алексеевич Полевой заслуживает в настоящее время полную благодарность! Без его перевода не было бы на сцене такого Гамлета и в нем такого Мочалова, какие у нас теперь» (А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, СПб., 1909, стр. 221).

[129] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 516, 513.

В том же году в связи с перепечаткой «Гамлета» Полевого в «Репертуаре русского театра» (1840, № 3) Белинский, опираясь на критические суждения И. Я. Кронеберга и даже использовав приведенное выше замечание Панаева, назвал перевод «романтическим водевилем» [130] и поставил в один ряд с переделками Дюсиса, Сумарокова и Висковатова. «Русским водевилем», «переделанным с французского»,[131] назвал критик перевод Полевого в обозрении «Александринский театр» (1840).

Белинский в это время стремился дискредитировать любой ценой Полевого, который окончательно перешел в лагерь Булгарина и Греча. Критик писал В. П. Боткину 30 декабря 1840 г.: «Я могу простить ему (Полевому, — *Ю. Л.*) отсутствие эстетического чувства... могу простить искажение „Гамлета"... грубое непонимание Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Марлинского... но его дружба с подлецами, доносчиками, фискалами, площадными писаками, от которых гибнет наша литература, страждут истинные таланты и лишено силы все благородное и честное, — нет, брат, если я встречусь с Полевым на том свете — и там отворочусь от него, если только не наплюю ему в рожу».[132] Белинский действительно изменил свое мнение о переводе Полевого, но ожесточенность его нападок объяснялась, как мы видим, иными причинами, не имевшими прямого отношения к переводу.

В защиту Полевого выступил В. С. Межевич — литератор, прежде близкий Белинскому, но в 1840 г. ставший на сторону Булгарина и Греча. В статье «Шекспир, русские переводчики и русская критика» [133] он дал беглый обзор русских переводов Шекспира до 1837 г., старательно принижая их, чтобы на их фоне возвысить перевод Полевого. Сопоставив отзывы Белинского на первое издание перевода и на второе, Межевич обвинил критика в непоследовательности, в том, что он противоречит самому себе и «поет с голоса покойного харьковского профессора И. Я. Кронеберга». На эти обвинения Белинский ответил с большим достоинством. Он писал, что «никогда не побоится» сознаться, «что он, как человек, может ошибаться и может увлекаться первым впечатлением, а, что всего важнее, позволяет себе каждый день *учиться*, т. е. подвигаться вперед, вследствие чего взгляд его на один и тот же предмет со временем может совершенно изменяться».[134]

В дальнейшем Белинский настойчиво во многих статьях повторял, что Полевой своей переделкой «Гамлета» превратил трагедию Шекспира в романтическую мелодраму и это сделало ее доступной пониманию толпы и стало причиной успеха «Гамлета» на сцене и в печати.[135]

---

[130] Там же, т. IV, стр. 129.

[131] Там же, стр. 296.

[132] Там же, т. XII, 1956, стр. 8. См. также его письмо к Боткину от 21 апреля 1840 г. (там же, т. XI, стр. 516).

[133] «Репертуар русского театра», 1841, т. I, кн. 1, Смесь, стр. 8—12 (статья подписана криптонимом Межевича — «Л. Л.»). Сочувственный отклик на эту статью см.: «Северная пчела», 1841, 14 февраля, № 35, стр. 139.

[134] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 583.

[135] См. там же, т. V, стр. 470; т. VI, стр. 82, 674; т. VIII, стр. 190, 264—265.

Критика «Гамлета» в переводе Полевого продолжалась в связи с переизданиями до конца XIX в.[136] Однако каковы бы ни были недостатки этого перевода, устанавливая его историческое значение, следует признать справедливыми слова Белинского, сказанные им еще в 1838 г.: «Утвердить в России славу имени Шекспира, утвердить и распространить ее не в одном литературном кругу, но во всем читающем и посещающем театр обществе; опровергнуть ложную мысль, что Шекспир не существует для новейшей сцены, и доказать, напротив, что он-то преимущественно и существует для нее, — согласитесь, что это заслуга, и заслуга великая!».[137]

Перед самой смертью Полевой обратился еще к одному произведению Шекспира. В феврале 1846 г. за его подписью был опубликован «Тимон Афинянин» с подзаголовком «Вольные очерки из драматической повести Шекспира (Timon of Athens)».[138] Этот весьма вольный перевод охватывает примерно три с половиной действия оригинальной трагедии. Таким образом, сцены, имеющие наибольшее философское значение (диалог Тимона и Апеманта, сцены Тимона, поэта и живописца, Тимона и сенаторов), остались за пределами «очерков». Впрочем, возможно, что предсмертная болезнь помешала Полевому довести перевод до конца.[139]

Выбор пьесы был, видимо, не случайным. Полевого в трагедии Тимона могло привлечь какое-то сходство с его жизненной катастрофой. Им тоже овладели в конце мизантропические настроения, как можно судить по его предсмертным распоряжениям.[140] И, уходя из жизни, он посылал устами шекспировского героя проклятия городу, погубившему его, свидетелю его падения и позора:

Вот вам привет последний мой,
О стены города, где волчье стадо
Кусается, грызется, — провалитесь, стены,
И пусть падет на вас, Афины, гнев богов![141]

Успех «Гамлета» в переводе Полевого, утвердивший Шекспира на русской сцене, явился новым стимулом для переводчиков. Практика пере-

---

[136] См., например: «Учебно-воспитательная библиотека», т. II, М., 1878, стр. 120—129 (перепечатано: Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 383—397); «Русское обозрение», 1896, № 10, стр. 936—937.

[137] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 426—427.

[138] «Новоселье», ч. III, СПб., 1846, стр. 145—200.

[139] Полевой умер 22 февраля 1846 г., а альманах, в котором помещался «Тимон Афинянин», был подписан к печати цензором 20 февраля.

[140] Согласно последней воле Полевого, он был похоронен в некрашеном гробу и в халате (см.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов, стр. 75).

[141] «Новоселье», ч. III, стр. 192. Рецензент официозной «Северной пчелы», признавая посмертно «неоспоримые н незабвенные литературные заслуги» Полевого, выражал, однако, сожаление, что в «Тимоне Афинянине» он «впал в цинизм действительный, вовсе не шекспировский» («Северная пчела», 1846, 1 мая, № 96, стр. 383).

вода, приспособленного для сцены, стала считаться как бы узаконенной. На титульном листе изданной в 1838 г. комедии «Виндсорские кумушки» было специально обозначено: «Комедия... переведенная для сцены». В предисловии анонимный переводчик[142] пространно и путано излагал ставшие уже общим местом определения двух видов перевода — буквального и вольного (к последним он относил переделки). Кроме того, он определял третий вид — переводы для сцены, в которых «Шекспир ожил неискаженный, хотя в каждой из пиэс сделаны уступки современности и настоящему состоянию театра. Уступки только, но не переделки, приноровление, не изменение идей автора».[143] Эти уступки — устранение мест, нуждающихся в комментариях, непристойностей, особо сложной игры слов, а также уменьшение числа сцен.

Перевод был сделан не с оригинала, а с французского перевода Гизо (сам переводчик заявлял, что «комедия переведена с двух ученых переводов Гизо и Шлегеля, сравнена с оригиналом и комментариями»),[144] в прозе, довольно легким языком. Только сцена Фальстафа с миссис Форд и Педж и мнимыми феями (V, 5; в переводе V, 2) независимо от оригинала, где сочетаются проза и стихи, переведена водевильными стихами вроде следующих (слова Фальстафа):

Уж полночь стукнуло на башне.
Ух! настоящий час страстей!
Юпитер! Сам ты строил шашни!
Будь верной помощью моей!
Я взял в пример твои уловки,
Аллегорический прием:
Ты сам для миленькой коровки
Надел рога и был быком.

В то же время перевод изобиловал грубейшими смысловыми ошибками (например, французское cretin, «кретин» было переведено «христианин», а salope, «неряха» — «салопница») и нарушениями норм грамматики. В сущности это была неудачная попытка спекулировать на входившем в моду имени Шекспира, и большинство критиков осудило ее.

---

[142] В. С. Нечаева высказала предположение, что переводчиком был Н. С. Селивановский (1806—1852) — московский журналист и издатель, владелец типографии, в которой печатались «Виндсорские кумушки»; в материалах Московского цензурного комитета указано, что комедия «переведена для сцены Н. С. . .мъ» (см.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 734). Однако в одной из рецензий «Репертуара и Пантеона» (1844, т. VI, кн. 5, стр. 188) сообщалось: «На московскую сцену г. Воскресенский, в былые годы переводчик В. Скотта с французского, нынче автор замоскворецких романов, пустил так нареченных им „Виндзорских кумушек“ в бенефис Щепкина, помнится, в 1838 году». М. И. Воскресенскнй (ум. 1867) — беллетрнст 1830—1850-х годов, автор ряда низкопробных романов (см.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 319; т. V, стр. 188—189, 470 и т. д.). Воскресенский писал и для сцены, в частности перевел водевиль для одного из бенефисов Щепкина (см.: «Антракт», 1868, № 9, стр. 8). Изданный в 1838 г. роман Воскресенского «Проклятое место» был также напечатан в типографии Селивановского.

[143] Виндсорские кумушки. М., 1838, стр. IV.

[144] Там же, стр. VIII.

Белинский посвятил переводу специальную статью, в которой продемонстрировал его безграмотность и нелепость.[145] Отрицательные суждения высказали П. А. Плетнев[146] и В. С. Межевич.[147] Зато рецензенты «Библиотеки для чтения» и «Сына отечества» оказались снисходительными.[148] Последний даже восхищался приведенными выше стихами.

Впрочем, некоторое значение «Виндсорские кумушки» имели как первый перевод названной комедии Шекспира. Показательно, что в мае 1839 г. Кольцов просил Белинского прислать ему книжку, замечая: «хоть дурной перевод, да все лучше, чем ничего».[149]

Брянский был не единственный актер, который решил сам переводить Шекспира для сцены. Этим же занялся и крупнейший петербургский трагик В. А. Каратыгин (1802—1853). Ниже в главе о театре мы подробнее остановимся на эволюции отношения Каратыгина к Шекспиру. Здесь же отметим, что успех исполнения заглавной роли в «Гамлете» сделал его приверженцем английского драматурга.

Актер, широко образованный литературно, Каратыгин в значительной мере сам обеспечивал свой репертуар и перевел или переделал свыше тридцати иностранных пьес; в основном это были пьесы французских романтиков, особенно Дюма. В конце 1837 г. он перевел «Короля Лира», а в 1840 г. — другую трагедию Шекспира, «Кориолан».

Выбор шекспировских пьес был не случаен. Любимый актер Николая I, постоянно осыпаемый знаками царского благоволения, Каратыгин по своим политическим воззрениям стоял на крайне охранительных позициях. «Король Лир» интерпретировался им как трагедия самодержца, чьи священные права вероломно попираются им же облагодетельствованными подданными. Антидемократическому истолкованию легко поддавался и «Кориолан» — трагедия, где герой-патриций был противопоставлен толпе, «черни».

«Король Лир» в переводе Каратыгина не издавался и сохранился лишь в рукописном виде.[150] Перевод этот сделан прозой, весьма тяжеловесной. Прав был Белинский, когда писал в 1839 г. о «беспримерно дурно переведенной» пьесе Шекспира, «безбожно искаженной переводом и бессмысленными пропусками».[151] Можно лишь удивляться таланту Кара-

---

[145] «Московский наблюдатель», 1839, ч. I, № 2, отд. V, стр. 67—71; В. Г. Белинский, Полное собрание сочинеиий, т. III, стр. 69—71.

[146] «Современник», 1838, т. XII, № 4, стр. 106—107; П. А. Плетнев, Сочинения и переписка, т. II, стр. 263—264.

[147] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1838, 23 апреля, № 17, стр. 334.

[148] «Библиотека для чтения», 1838, т. XXVII, № 4, отд. VI, стр. 31—32; «Сын отечества», 1838, т. IV, отд. IV, стр. 128—129.

[149] А. В. Кольцов, Полиое собрание сочинеиий, стр. 195.

[150] ТБ, I, 8, 4, 3; I, 19, 4, 29; I, 3, 2, 81. Последние два экземпляра описаны А. С. Булгаковым («Театральное наследие», сб. I, Л., 1934, стр. 112—117). Ниже цитаты приведены по второму экземпляру.

[151] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 94, 284.

тыгина и других русских трагиков, которые сумели добиться успеха при таком неудобопроизносимом тексте. Вот, к примеру, начало знаменитого монолога Лира ночью в степи (III, 2, 1—9): «Бушуйте ветры, завивайте ураганы, разверзнитесь хляби морские и потопите всю землю! Серные огни, быстрейшие самых мыслей, гремящие предтечи стрел, раздробляющих дубы, палите белую мою голову. А ты, всесокрушающий гром, грянь прямо в толстый шар вселенной, разбей основы бытия и размечи одним ударом все семена, порождающие неблагодарного человека!» (л. 32).

В тексте произведены большие сокращения; ряд сцен вовсе исключен (в их числе: I, 3; III, 1 и 3; IV, 2—4; V, 2). Это все сцены, в которых не участвует Лир: переводчик стремился сконцентрировать действие вокруг главного героя. Однако такое сокращение не проходило без ущерба для пьесы. Так, из-за отсутствия второй сцены IV действия зрителям было непонятно в V действии, по какому случаю вооружился герцог Альбанский.[152] Кроме того, некоторые изъятия и сокращения произвел цензор.[153]

Верноподданнические мотивы в переводе были усилены. Кент, например, так обращается к королю в первом акте: «*Августейший* Лир, почитаемый мною всегда как король, любимый как отец, кому я *служил как раб своему господину*,[154] чье имя поминал я в своих молитвах» (л. 5 об.). А в последнем действии он, обращаясь к Лиру, называет себя вместо «ваш слуга» (V, 3, 285) «ваш верноподданный» (л. 59). Употребление в переводе русизмов вроде «барин», «барыня», «хам», «холоп», «мужик», «леший» (вместо «spirit»), «сажень» (вместо «fathom») и т. п. в какой-то мере связывало трагедию с русским социальным бытом.

Новый перевод был встречен критикой холодно. В «Литературных прибавлениях» высказывалось предположение, что перевод сделан с французского и только сверен и выправлен по оригиналу; здесь отмечались неудачные выражения и русизмы, чрезмерные сокращения.[155] Рецензент московской «Галатеи» одной из причин неуспеха Мочалова в роли Лира считал неискусный, тяжеловесный, укороченный перевод, в котором «все роли, кроме самого Короля Лира, обрезаны, характеры, следовательно, обесцвечены, общность уничтожена», так что он не дает понятия о «гениальном создании Шекспира».[156] Белинский, мнение которого о переводе уже отмечалось, в 1844 г. снова писал, что «преплохой перевод „Лира“» держится на сцене «потому, что в нем оставлены только

---

[152] См.: «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1838, 19 февраля, № 8, стр. 156.

[153] Подробнее об этом: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России, стр. 113—115.

[154] В оригинале выделенным словам соответствуют: «royal», «as my master follow'd» (I, 1, 141, 143).

[155] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1838, 19 февраля, № 8, стр. 155—158.

[156] «Галатея», 1839, ч. I, № 2, стр. 178—181.

эффектные места, а все величественное течение внутренней драмы, основанной на глубокой идее и борьбе характеров, раздроблено на мелкие, врозь текущие, не связанные между собою ручейки».[157] Более снисходительным оказался А. А. Григорьев, который считал, что «перевод довольно верен, даже урезки не совсем безбожны — хотя напрасно, по крайнему разумению, выпущена сцена между Кентом и Джентльменом в начале третьего акта, приготовляющая к появлению Лира».[158]

Перевод «Кориолана», выполненный Каратыгиным в 1840 г. и в следующем году изданный,[159] имел те же особенности, что и предыдущий перевод трагика. Та же тяжеловесная проза, такие же, если не большие, сокращения сцен, прямо не связанных с героем, в результате чего трагедия сократилась на целый акт. Молодой Некрасов иронически писал об этом в «Пантеоне»: «От исключения целого акта драма сделалась только несколько непонятною, в строгом смысле слова; действия многих лиц сделались как-то безотчетны; причина своевольства народных трибунов и уступчивости сенаторов стала неудовлетворительна. Впрочем, ведь это давно было; кому нужно знать: почему так было? может быть, просто народ-то вздумал от скуки позабавиться!».[160]

В то время, когда Каратыгин трудился над созданием своих переводов для сцены, деятельность по созданию полных литературных переводов пьес Шекспира приобретает необычайно широкий размах. Только в 1839—1841 гг. были опубликованы по два перевода «Бури» и «Ромео и Юлии». Появились первые русские переводы «Антония и Клеопатры», «Цимбелина», «Сна в Иванову ночь» и «Двенадцатой ночи», а также новый перевод «Венецианского купца». Н. Х. Кетчер приступил к изданию полного собрания драм Шекспира в прозаическом переводе. Эта серия переводов открывала важнейший период в истории усвоения Шекспира в России — сороковые годы.[161]

---

[157] В. Г. Белинский. «Гамлет». Трагедия В. Шекспира, перевод А. Кронеберга. Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 190—191.

[158] Ап. Григорьев. Александринский театр. Король Лир. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XVI, кн. 11, Театральная летопись, стр. 69.

[159] Кориолан, историческая трагедия в 4-х действиях, Шекспира. «Репертуар русского театра», 1841, т. I, кн. 2, стр. 1—34. Переводчик не указан. Принадлежность перевода Каратыгину устанавливается на основании тождества печатного текста с цензурованной рукописью 1840 г. «Кай Марций Кориолан» (ТБ, I, 7, 4, 82), на титульном листе которой имеется надпись: «Это перевод В. А. Каратыгина, кот‹орый› сам играл Кориолана, а его мать — жена его. Перевод *значительно* сокращен сравнительно с подлинником. П. Гнедич».

[160] Н. А. Некрасов. Летопись русского театра. 1841 год. Месяц январь. Полное собрание сочинений и писем, т. IX, М., 1950, стр. 455. Между прочим, Некрасов здесь «переводчиком или переделывателем» «Кориолана» называет Каратыгина.

[161] Рассматривая переводы шекспировских пьес 1820—1830-х годов, мы оставили в стороне фрагментарные переводы, не имевшие существенного значения для пропаганды творчества драматурга в России и не обладавшие значительными художественными достоинствами. Из их числа следует выделить лишь два отрывка из «Сна в летнюю ночь», поэтично переведенных Ф. И. Тютчевым («Молва», 1833, 19 января, № 8, стр. 29—30): «Любовники, безумцы и поэты» (отрывок из монолога Тезея; V, 1, 7—17) и «Заревел голодный лев» (песенка Пука; V, 2, 1—12).

Классицизм, вытесненный из русской литературы в 20-х годах XIX столетия, продолжал, однако, господствовать на сцене императорских театров. Реакционный охранительный дух, царивший здесь, сдерживал, ограничивал проникновение новых, романтических веяний. Хотя в печати уже появились точные переводы пьес Шекспира, в театре английский драматург был по-прежнему представлен «Гамлетом» Висковатова и «Отелло» Вельяминова, эти классические переделки держались на петербургской сцене вплоть до 1836 г., а в сезоне 1832/33 г. исполнялся и «Леар» Гнедича.[1] То положительное значение, которое имели некогда эти переделки для ознакомления русской публики с Шекспиром, оставалось далеко в прошлом; к 30-м годам они стали препятствием для освоения Шекспира. И это ясно понимали передовые деятели русской культуры. «...В том большом доме, который называют русским театром, там, говорю я, вы увидите пародии на Шекспира и Шиллера, пародии смешные и безобразные»,[2] — восклицал молодой Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834). А еще раньше В. А. Ушаков — театральный обозреватель «Московского телеграфа» — с горечью констатировал: «Г. Каратыгин в Петербурге и г. Мочалов в Москве занимают роль Гамлета в так называемой трагедии, довольно вялой, очень скучной, написанной тяжелыми стихами, совершенно лишенной действия и представляющей варварское искажение бессмертного творения Шекспира. Но делать нечего! На сцене русской нет другого Гамлета».[3]

Русскому театру нужен был настоящий Шекспир, чтобы он мог избавиться от классической рутины, которая настолько уже изжила себя, что даже далекая от всякой прогрессивности «Северная пчела» писала: «Французская декламация, французский говор русскими словами... вовсе не по русскому толку. Он (русский театр, — *Ю. Л.*) требует верности, души и отчетности и добивается не условленных прикрас, а настоящей красоты, которой Шекспир неисчерпаемый кладязь».[4]

Выше мы уже указывали, что инициатива постановки на русской сцене подлинного Шекспира принадлежала петербургскому актеру Я. Г. Брянскому, который давно уже питал интерес к Шекспиру и играл в переделанных его трагедиях еще раньше Мочалова и Каратыгина. Трагедия «Жизнь и смерть Ричарда III» в переводе Брянского была сыграна в его бенефис 23 января 1833 г. Сам Брянский исполнял роль Ричарда, его жена — королевы Маргариты.

Однако эта первая попытка продвинуть на русскую сцену «подлинного» Шекспира не была особенно успешной. Хотя рецензент «Северной

---

[1] См.: А. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877.

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 80.

[3] В. У. Русский театр. «Московский телеграф», 1829, ч. XXIX, № 18, стр. 273.

[4] Несколько слов о Шекспировой драматической хронике «Жизнь и смерть Ричарда III». «Северная пчела», 1833, 15 февраля, № 35, стр. 139—140.

пчелы» и восклицал по поводу спектакля 23 января: «Наконец на сцене, по которой тянулись, и еще недавно, уродливые драмы: *Рославлев*, *Сальватор*, *Дарлингтон*, явилось бессмертное произведение Шекспира: *Ричард III*. Хвала и благодарение Аполлону!», но и он вынужден был признать, что «в бенефис г. Брянского не было толпы», что Брянский, «как человек благородно мыслящий, не хлопотал о денежном сборе». Правда, рецензент уверял, что «все бывшие в этот спектакль остались признательны бенефицианту», и заключал заметку: «Радуемся душевно явлению на нашей сцене Шекспирова произведения в посильной полноте. Радуемся и тому, что публика умела в этот вечер ценить свои аплодисменты, свои вызовы».[5]

Менее радужной и несомненно более достоверной была картина, которую изобразил в своем дневнике Никитенко, присутствовавший на спектакле 29 февраля. Он писал: «О Шекспир, Шекспир! К каким варварам попал ты! Наперечет восемь или девять человек во всем театре (который был полон) изъявляли восторг; все прочее многолюдие или безлюдие было глухо, немо, без рук: ни восклицания, ни рукоплескания! Зато наш Печерин возвратился домой с опухшими руками: он не жалел их для великого Шекспира. Нет, наша публика решительно еще не вышла из детства. Ей нужны куклы, полеты, превращения. Глубины страстей, идеи искусства ей недоступны. . .

«Я делал глупости, однакож говорил вслух Гебгардту:

«— Объявите, пожалуйста, этим господам, которые сидят вот там, в креслах, что Шекспир начальник отделения в департаменте NN или что он поручик гвардии: авось они одобрят вызовом переводчика из уважения к *именитости* автора.

«По окончании пьесы едва нашлось с дюжину голосов, чтобы вызвать переводчика».[6]

В. С. Печерин, в ту пору товарищ Никитенко по университету, в своих «Поэтических фантазиях» отразил разговоры об этом спектакле:

«Здоров ли Александр Васильич?[7] Слух идет,
Что видели Ричарда вы недавно
И что одни вы хлопали исправно,
А публика вся холодна, как лед?».

— От чопорной трагедии французской
Не может наша публика отстать:
В ней нет души, и огненной, и русской,
Не ей Шекспира гений понимать![8]

Однако холодность публики не обескуражила Брянского; он повторял трагедию в сезонах 1834/35, 1835/36, 1840/41 гг., хотя добиться успеха ему так и не удалось. Театральный обозреватель журнала «Репертуар русского театра» свидетельствовал, что во время представления в декабре

---

[5] «Северная пчела», 1833, 3 февраля, № 27, стр. 107—108.
[6] А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, 1955, стр. 126—127.
[7] Т. е. А. В. Никитенко.
[8] Цит. по: М. Гершензон. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910, стр. 34.

1840 г. «публика проводила трагедию торжественным шиканьем».[9] Актер и режиссер Александринского театра Н. И. Куликов вспоминал впоследствии, что в роли Ричарда Брянский «говорил или декламировал умно, хромал как следует на короткую ногу и горб приладил, но увы! не был Ричардом. Да и самое лицо Брянского, довольно аляповатое или грубое, не соответствовало лицу Ричарда, которое должно быть и выразительно, и прекрасно».[10]

Но Брянский обращался к Шекспиру упорно и настойчиво. 9 декабря 1835 г. он исполнил роль Шейлока в драме «Венецианский купец», поставленной по упоминавшемуся уже переводу А. Славина, и опять потерпел неудачу. «...Комедию Шекспира с трудом выслушали у нас до конца, несмотря на удивительную, неподражаемую игру Брянского», — сообщал театральный рецензент «Северной пчелы». Он даже выражал сомнение, пригоден ли вообще Шекспир для современной сцены, не является ли он историческим памятником, «который надобно изучать в тиши кабинета, а не выставлять на театре».[11]

Тем не менее настойчивые попытки Брянского встречали сочувствие наиболее передовой части зрителей. Рецензент «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» писал, что в каждом году есть день, которого ждут истинные любители театра. Этот день — бенефис Брянского, «светлый праздник искусства», когда через сцену проходит «величественный гений Шекспира». В то же время рецензент подчеркивал, что, хотя поклонников творца «нового драматического искусства» стало больше, они составляют еще «*меньшее* число публики; *большее* число судит иначе о Шекспире и предпочитает ему „Восстание в Серале“».[12]

В бенефис Брянского 21 декабря 1836 г. на сцене Александринского театра опять шла пьеса Шекспира «Отелло» в новом переводе И. И. Панаева. Чтобы привлечь внимание к своему переводу, Панаев устроил чтение, на которое пригласил нескольких литераторов и В. А. Каратыгина. Однако чтение не произвело ожидаемого эффекта, присутствующие «произнесли несколько фраз в похвалу труду и... разошлись». Тогда Гамазов будто бы сказал Панаеву: «Неужели, братец, ты удовольствуешься прочтением твоего перевода Каратыгину! Есть в театре судья, гораздо более его смышленый и веский. Позвать бы тебе Брянского, этого истинного во всех отношениях сценического художника!».[13] И судьба перевода была решена. Брянский, раньше исполнявший роль Отелло в переделке Вельяминова, поставил новый перевод под названием «Отелло и Десдемона».[14] Сам он

[9] «Репертуар русского театра», 1841, т. I, кн. 1, отд. VI, стр. 1.

[10] Н. Куликов. Театральные воспоминания. «Искусство», 1883, № 7, стр. 75.

[11] «Северная пчела», 1835, 28 декабря, № 294, стр. 1176, 1173. Подписано: П. М. Такая точка зрения была близка издателю «Северной пчелы» Ф. В. Булгарину (см. выше, стр. 174).

[12] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, 2 января, № 1, стр. 1.

[13] М. Гамазов. К «Воспоминаниям» А. Я. Головачевой. «Исторический вестник», 1889, т. XXVI, № 4, стр. 255.

[14] Сохранилась рукопись с таким заглавием (ТБ, I, 1, 5, 59). В тексте имеются режиссерские пометки и вычеркивания. Текст несколько отличается от печатного.

теперь исполнял роль Яго. Отелло был Каратыгин, Дездемоной — старшая дочь Брянского Анна, Эмилией — жена Брянского. Трагедия была сыграна четыре раза; исполнялась она и в следующем театральном сезоне; в 40-е годы она была возобновлена. Это была первая непеределанная трагедия Шекспира, завоевавшая успех в Петербурге. Но для окончательного упрочения Шекспира на русской сцене усилий Брянского и Каратыгина было мало. Необходимо было участие актера, являвшегося властителем дум своего времени. Таким актером был московский трагик Павел Степанович Мочалов, которого А. А. Григорьев назвал «одним из великих воспитателей всего нашего поколения».[15]

«Безумный друг Шекспира»,[16] Мочалов еще в 20-е годы играл в классических переделках пьес английского драматурга (см. выше). Но творческой вершины Мочалов достиг в 1835—1840 гг., когда он создал свои главные роли.[17] Именно в это пятилетие он воплотил на русской сцене четыре шекспировские роли в постановках по новым переводам: Ричарда III, Отелло, Гамлета и Лира.

В январе 1835 г. Мочалов сыграл главную роль в трагедии «Жизнь и смерть Ричарда III» (перевод Я. Г. Брянского) и сразу же, в отличие от петербургского актера, привлек широкую аудиторию. С. П. Шевырев писал после спектакля: «В снежной России, зимою, в темную ночь, в мокрую мятель, пять тысяч северяков, окутанных в шубы, собрались смотреть на произведение гения, который отдален от нас почти тремя столетиями, гения не нашего, англичанина, который из-за трехсот лет простирает на нас, ему чуждых, волшебный жезл своей драмы и его чудным прикосновением сзывает нас в одну огромную кучу, чтобы заплатили ему дань удивления! Вот тризна, достойная гения, или лучше, вот его бессмертие!».[18]

Но Шевырев переоценил обаяние имени Шекспира для русской театральной публики. Тогда же в Московском театре был поставлен «Венецианский купец» (по переводу Н. Ф. Павлова) с Щепкиным в роли Шейлока, и никакого успеха пьеса не имела.[19] Да и «Ричард III» быстро сошел со сцены. Только при возобновлении в 1840 г. трагедия действительно завоевала сердца зрителей.

В сезон 1836/37 г. Мочалов успешно выступил в роли Отелло по переводу Панаева. Но подлинным его триумфом была роль Гамлета в постановке по переводу Н. А. Полевого, в которой он выступил впервые 22 января 1837 г. на сцене Петровского театра в Москве. В первом же се-

[15] А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., 1930, стр. 113.

[16] Слова из эпитафии на могильном памятнике Мочалова. Цит. по: С. С. Данилов. Русский театр в художественной литературе. Л.—М., 1939, стр. 58.

[17] См.: Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I. М.—Л., 1945, стр. 105.

[18] С. Ш. Венециянский купец на Московской сцене. «Молва», 1835, 25 января, № 4, стлб. 62.

[19] См.: О бенефисе г. Щепкина. «Молва», 1835, 15 февраля, № 7, стлб. 116—120.

зоне трагедия с его участием шла девять раз (цифра огромная для того времени, когда круг зрителей был очень узок и требовалось непрерывное обновление репертуара), и с ролью датского принца Мочалов не расставался до конца своих дней. Наконец, в январе 1839 г. в свой бенефис Мочалов сыграл короля Лира (перевод В. А. Каратыгина). Эта роль также сохранялась в его репертуаре.

Мочалов преклонялся перед гением Шекспира. «Мы, актеры, — говорил он, — только маленькие инструменты в руках этого величайшего из великих мастеров».[20] В то же время его шекспировский репертуар был явлением глубоко современным. Художник необычайной чуткости, он в своем творчестве стремился выразить веяния своего времени. Те оригинальные русские драматические произведения, которые исполнялись на сцене, официозные по духу и слабые художественно, почти не предоставляли ему для этого возможности. Он пытался добиться постановки лермонтовского «Маскарада», но безуспешно. И только в трагедиях Шиллера и Шекспира находил он возможности для воплощения в образы чувств и мыслей, волновавших его и его современников. Он придавал этим пьесам большое воспитательное значение. «Я очень рад, — говорил он молодежной депутации, приветствовавшей его после спектакля «Отелло», — что вы, молодежь, с удовольствием и увлечением смотрите и слушаете такие пьесы. Это, поверьте, чудесная школа, чтобы развивать в себе и благородные чувства, и серьезные мысли».[21]

Выше мы говорили о том современном смысле, который Полевой-переводчик вкладывал в трагедию Гамлета. Несомненно, что такая интерпретация образа была близка Мочалову. Однако он не во всем был согласен с переводчиком, который старательно втолковывал ему смысл и значение роли.[22] Среди людей 30-х годов были не только Полевой и ему подобные, пытавшиеся, быть может, в сомнениях и душевной раздвоенности датского принца найти оправдание своей слабости и даже ренегатства. Были и другие люди, которые в мрачную последекабрьскую пору в тяжелых раздумьях и разочарованиях, сомневаясь во всем, и прежде всего в самих себе, все же находили в себе силы преодолеть слабость и неверие. В них зрел протест против гнетущей действительности, протест еще стихийный, романтический, во имя неопределенных еще идеалов добра и справедливости. Они страшились неравной борьбы и жаждали ее всей душой. Их внутреннюю трагедию и воплощал мочаловский Гамлет.[23]

Белинский тщательно воссоздал игру Мочалова в своей обширной статье «„Гамлет". Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». И в самом начале статьи он подчеркнул свое единство с Мочаловым, свою личную заинтересованность в успехе трагика. «Торжество Мочалова было бы

---

[20] П. Вейнберг. Из моих театральных воспоминаний. «Ежегодник императорских театров», сезон 1894/95 г., Приложения, кн. I, 1896, стр. 84.

[21] Там же.

[22] См.: К. А. Полевой. Записки. СПб., 1888, стр. 364.

[23] Подробнее об этом см.: Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I, стр. 111—116.

нашим торжеством, его последнее падение было бы нашим падением».[24] Эту духовную общность отмечал впоследствии Аполлон Григорьев в посвященном Мочалову стихотворении «Искусство и правда» (1854). Описав Мочалова-Гамлета, он завершал:

Ему мы верили; одним
С ним жили чувством, дети века,
И было нам *за человека,*
За человека страшно с ним![25]

Искусство Мочалова объединяло зрителей общим чувством, в котором были и скорбь, и разочарование, и жажда борьбы и подвига.

Через неделю после московской премьеры «Гамлета» в Петербурге был убит Пушкин, и это событие, потрясшее всю передовую Россию, придало особую конкретность и злободневность скорби Мочалова-Гамлета по погибшему отцу.[26] «Помни обо мне», — говорил Гамлету призрак, и вспоминались жертвы царизма: декабристы, Чаадаев, сам Полевой... Слова эти заставляли задуматься о долге, который лежал на оставшихся.[27] Точный адрес получили и сарказмы Гамлета, например, слова о «Дании — тюрьме», которые трагик произносил «с выражением ненависти и отвращения».

К созданию роли Гамлета Мочалов подходил с чувством глубокой ответственности. Впоследствии он как-то заметил в одном из писем: «Конечно, одеться актеру в траурный костюм Гамлета и прочесть, а коли сумеется, так и проговорить, можно, а достаточно ли этого для того, чтобы зритель-человек, выходя из театра, сказал: „Да! точно! Я видел Гамлета“».[28]

Мы не имеем возможности подробно охарактеризовать игру Мочалова в «Гамлете»: для этого потребовалось бы привести полностью огромную статью Белинского. Отметим лишь, что, судя по этой статье, а также другим воспоминаниям современников, Мочалов придал Гамлету силу и энергию большие, чем требовала эта роль. «Мы видели Гамлета, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае актер, самовольно от поэта, *придал Гамлету гораздо более силы и энергии*, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестию невыносимого для него бедствия, и *дал ему грусти и меланхолии гораздо менее*,

---

[24] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, 1953, стр. 309. Друг Мочалова Н. В. Беклемишев свидетельствовал, что на столе актера постоянно «лежали в сафьяне книжки „Московского наблюдателя“ с разбором Гамлета, сделанным Белинским» («Литературное наследство», т. 56, М., 1950, стр. 276).

[25] Аполлон Григорьев, Избранные произведения, Л., 1959 («Библиотека поэта», большая серия, 2-е изд.), стр. 137.

[26] См.: Воспоминания Леонида Львовича Леонидова за полсотню лет назад. 1835—1843. «Русская старина», 1888, т. LVIII, № 4, стр. 231.

[27] См.: Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I, стр. 143—144.

[28] Письмо к Н. В. Беклемишеву от 29 января 1847 г.: Сб. «Павел Степанович Мочалов», М., 1953, стр. 77.

нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет».[29] На протяжении всей статьи Белинский подчеркивает в Мочалове-Гамлете «могущую глубокую душу», «скрытую невидимую силу», «волканическую силу», «негодование и бешенство»; он «грозен и страшен», «превосходен и велик» и т. д.

Кульминацией роли Гамлета в исполнении Мочалова являлся финал сцены «мышеловки». И это логически вытекало из всей трактовки роли, ибо в этой сцене Гамлет разоблачает короля-убийцу. Вот как описывал Белинский игру Мочалова, после того как король и придворные удалились в смятении: «Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота... Нет! если бы, по данному мановению, вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, — и тот показался бы смехом слабого дитяти в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом, потому что для такого хохота нужна не крепкая грудь с железными нервами, а громадная душа, потрясенная бесконечною страстию... О, это была макабрская пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями... В это мгновение исчез его обыкновенный рост: мы видели перед собою какое-то страшное явление, которое, при фантастическом блеске театрального освещения, отделялось от земли, росло и вытягивалось во все пространство между полом и потолком сцены и колебалось на нем, как зловещее привидение».[30]

Характерно, что та же сцена запомнилась Михаилу Стаховичу, литератору, близкому «молодой редакции» «Москвитянина». В поэме «Былое» он описал онегинской строфой первый спектакль «Гамлета» с участием Мочалова:

Блистали ложи золотые,
Народу тьма — и час настал,
Желанный час, когда впервые
Мочалов Гамлета играл!
Я помню этот день чудесный!
Шекспир, по слухам нам известный,
И нашу сцену посетил:
Как будто стройный ряд светил,
Прошли невиданные сцены.
Нам открывался новый свет,
Пока не выведал Гамлет
Братоубийственной измены,
Как «зверь подстреленный», вскочил
И смехом кровь заледенил!

Народ весь дрогнул — страх и холод
Его объял! И раз за раз
Тут сердце стукнуло как молот...
Но миг прошел — и, разразясь
Неслыханным, безумным треском,
Толпа и воплями и плеском
Взгремела!! Этот страшный гул,
Казалось, своды пошатнул!
А он, он гордый, с ликом бледным,
В красе трагической своей
Стоял, как некий чародей,
Смеялся хохотом победным,
И вечно памятен для всех
Остался этот грозный смех.[31]

Таким образом, Мочалов придал Гамлету черты демонического мстителя.[32] Это не вполне соответствовало шекспировскому образу, но было

[29] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 328. Курсив мой, — *Ю. Л.*

[30] Там же, стр. 321—322.

[31] Михаил Стахович. Былое. Стихотворная повесть. М., 1858, стр. 20—21.

[32] Аполлон Григорьев писал о Мочалове: «Ведь Гамлет, которого он нам давал, радикально расходился — хоть бы, например, с гетевским представлением о Гамлете.

глубоко своевременно: теми же чертами отличались романтические герои Лермонтова. И показательно, что Лермонтов тоже воспринимал Гамлета как сильную личность. Напротив, философское содержание роли Мочаловым ослаблялось: медитативные сцены — монолог «Быть иль не быть», сцена с могильщиками, по свидетельству Белинского, не давались Мочалову, потому что они противоречили его концепции образа.

Было бы неверно, однако, видеть в мочаловском Гамлете только демонического мстителя. Это была доминирующая черта, но она не исчерпывала весь сложный многогранный образ. Н. В. Беклемишев писал в связи с гастролями трагика в Харькове, что если б живописец мог передать все выражения лица артиста, «сколько портретов Мочалова имели бы мы из одного Гамлета... из которых ни один не был бы похож на другой выражением. Мы увидели бы самого Гамлета во всех периодах его жизни... увидели бы грустный, к небу возведенный взор страдальца, и раздумье сомнения на челе человека, задающего себе темный вопрос о замогильных тайнах, и горькую улыбку презрения, и гнев грозного мстителя, и нежный молящий взор любовника».[33]

Благодаря «Гамлету» в переводе Полевого и исполнении Мочалова Шекспир окончательно утвердился на русской сцене. В Москве были возобновлены старые постановки: «Отелло», «Жизнь и смерть Ричарда III», к которым публика отнеслась уже с бо́льшим интересом, чем прежде.

Трагедию великой души играл Мочалов и в «Отелло», но образ героя, созданный здесь, был совсем иным. «...Это был уже не Гамлет, принц датский: это был Отелло, мавр африканский», — писал Белинский. «...Мы видели пред собою Отелло, великого Отелло, душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных, и это черное лицо, вытянувшееся, искаженное от мук, выносимых только для Отелло, этот голос глухой и ужасно спокойный, эта царственная поступь и величественные манеры великого человека глубоко врезались в нашу память... Ужасно было мгновение, когда *томимый нездешнею мукою* и превозмогаемый адскою страстию наш великий Отелло засверкал молниями и заговорил бурями».[34] Отелло в исполнении Мочалова был наделен душою чистой и незапятнанной («великий младенец», по словам Белинского), высокой и в своем трагическом заблуждении, и в страшном прозрении.

Иные средства потребовались Мочалову для исполнения роли Ричарда III. Тиран-узурпатор был для России начала XIX в. понятием не только историческим. Пушкинский «Борис Годунов» имел актуальное значение. Вспомним, что «Ричарда III» переводил в заключении декабрист Кюхельбекер.

Уныло зловещее, что есть в Гамлете, явно пересиливало все другие стороны характера, в иных порывах вредило даже идее о бессилии воли, которую мы привыкли соединять с образом Гамлета» (цит. по сб. «Павел Степанович Мочалов», стр. 332).

[33] «Репертуар и Пантеон», 1843, т. III, кн. 8, стр. 156.

[34] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 340—341.

Роль Ричарда вышла у Мочалова не сразу. Как писал режиссер Н. И. Куликов, она потребовала от трагика «многих сценических трудов и опыта».[35] При постановке в 1835 г. он только еще нащупывал образ в этой своей первой роли в непеределанной пьесе Шекспира. Н. В. Станкевич, видевший спектакль, писал своему другу Я. М. Неверову 24 января 1835 г., что «все шло довольно скучно», и только в последнем действии, когда «хромой Ричард в пестрой ставке борется с совестью», «Мочалов становится хорош; восклицание: „И нет существа, которое бы меня любило!“ — потрясает невольно». По словам Станкевича, Мочалов в Ричарде был «злодеем-несчастливцем».[36]

При возобновлении трагедии в 1840 г. Мочалов создал новый образ. Он придал Ричарду черты демонические. По свидетельству А. Григорьева, это была «мрачная, зловещая фигура хромого демона с судорожными движениями, с огненными глазами... Полиняло-бланжевый костюм исчезает, малорослая фигура растет в исполинский образ какого-то змея, удава».[37] К сожалению, мы не имеем детального описания игры Мочалова в этой роли, подобного тем, какие оставил Белинский для ролей Гамлета и Отелло. По единодушному утверждению мемуаристов, высшим достижением трагика была сцена обольщения леди Анны у гроба Генриха VI, сцена, настолько сложная для воплощения, что некоторые критики признают ее неправдоподобной, невозможной.[38] Но она «при игре Мочалова выходила вероятною».[39] Успешной была сцена лицемерного отказа принять корону, в которой артист проявлял и глубокое понимание Ричарда-политика. Наконец, сильное впечатление производила заключительная сцена. Эту роль также запечатлел А. Григорьев в стихотворении «Искусство и правда»:

Тиран — гиена и змея,
С своей язвительной улыбкой,
С челом бесстыдным, речью гибкой,
И безобразный и хромой,
Ричард коварный, мрачный, злой.
Его я вижу с леди Анной,
Когда, как рая древний змей,
Он тихо в слух вливает ей
Яд обаятельных речей,
И сам над сей удачей странной
Хохочет долго смехом злым,
Идя поговорить с портным...

[35] Искусство», 1883, № 7, стр. 75.

[36] Н. В. Станкевич. Переписка. М., 1914, стр. 308. Резко отрицательный отзыв был тогда помещен в журнале «Молва»; рецензент заключал его четверостишием:

Чем окончим наш разбор?
Из кулис Мочалов вышел,
Из терпенья зритель вышел,
Из Шекспира вышел — вздор!!

(-ичь-ичь-ичь. О бенефисе г. Мочалова и о прочем. «Молва», 1835, 25 января, № 4, стлб. 70).

[37] А. Григорьев. Воспоминания, стр. 246.

[38] В России, например, об этом писал Кюхельбекер в своем «Рассуждении о восьми исторических драмах Шекспира» (см.: Международные связи русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 311).

[39] М. Е. Кублицкий. Павел Степанович Мочалов. Цит. по сб. «Павел Степанович Мочалов», стр. 339. См. также: А. Григорьев. Воспоминания, стр. 246; В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени. «Ежегодник императорских театров», сезон 1900/01 г., Приложения, кн. II, стр. 14.

Я помню сон и пробужденье,
Блуждающий и дикий взгляд,
Пот на челе, в чертах мученье,
Какое знает только ад.

И помню, как в испуге диком
Он леденил всего меня
Отчаянья последним криком:
«Коня, полцарства за коня!».[40]

Долго, около года готовился Мочалов и к роли короля Лира. Но в этом случае длительность объяснялась тем, что образ ему долго оставался непонятен. «Не понимаю я этого человека, не понимаю и боюсь, просто боюсь», — говорил он.[41] Наконец Лир был найден. По свидетельству современников, Мочалов играл трагедию человека, обманутого в своем доверии к людям, отца, оскорбленного и уязвленного неблагодарностью детей. Эта роль была «трогательной».[42] Особенно потрясал зрителей Мочалов в финале трагедии. «Сцена над трупом Корделии была последнею вспышкою сил Лира, и эта вспышка отчаяния была страшна. Упреки Лира-Мочалова, что собака, кошка, мышь живут, а она, его Корделия — мертва, были ужасны и подымали у зрителя волосы дыбом, и когда отчаяние душило Лира-Мочалова и он говорил страшным, задыхающимся от страдания голосом: „Расстегните, расстегните“, становилось жутко, и мороз подирал по коже».[43]

Но Лир Мочалова уже был лишен демонических черт, присущих героям трагика в 30-е годы. Мочалов начинал переходить к новым ролям простых людей, лучшим воплощением которых был созданный им впоследствии образ старика Миллера в «Коварстве и любви» Шиллера. Как заметил Белинский, Мочалов играл «только Лира, а не *короля* Лира», его герой был даже временами похож на «какого-то мещанина, который силится уверить, что будто он король!».[44]

В 40-е годы Мочалов продолжал выступать в «Отелло», «Короле Лире» и особенно в «Гамлете». Благодаря многочисленным гастрольным поездкам его шекспировские роли стали известны почти всей образованной России.[45] Но его попытка в 1841 г. сыграть новую роль — Ромео в постановке Малого театра «Ромео и Юлия» (перевод М. Н. Каткова) — окончилась неудачей. Даже друг и горячий поклонник трагика А. В. Кольцов свидетельствовал, что в этой роли он был «нестерпимо дурен».[46] Сорокалетний

---

[40] Аполлон Григорьев, Избранные произведения, стр. 137—138.

[41] Из воспоминаний И. В. Самарина. Цит. по: Ю. Соболев. Павел Мочалов. М., 1937, стр. 94.

[42] Из воспоминаний М. Е. Кублицкого (цит. по сб. «Павел Степанович Мочалов», стр. 340—341).

[43] В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени, стр. 29.

[44] В. Г. Белинский. Александринский театр. «Велизарий» (1839). Полное собрание сочинений, т. III, 1953, стр. 320, 321.

[45] Нам удалось обнаружить неизданное стихотворение анонимного петербургского автора «Воспоминания о Павле Степановиче Мочалове» (1900), в котором есть строки:

Я счастлив, что по божьей воле
Мог видеть, как Москвы кумир
Играл трагические роли:
Отелло, Гамлет, Король Лир!

(ИРЛИ АН СССР, ф. 231, № 267)

[46] Письмо к В. Г. Белинскому от 27 января 1841 г.: А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, СПб., 1909, стр. 239.

Мочалов, с бакенбардами, крайне небрежно одетый, совсем не походил на юного красавца Ромео, в которого Юлия влюбилась с первого взгляда. Но за несуразным видом скрывалось еще более существенное несоответствие — внутреннее: трагик, видимо, в своих собственных переживаниях не находил отклика исполняемой роли, а без этого Мочалов не мог играть. Поэтому он, по словам Кольцова, «на бедного Ромео натягивал и Карла Моора, и Гамлета, и бог знает что».[47] И если в его исполнении, состоявшем в основном из «монотонного, погребального чтения» и «неистовых криков»,[48] встречались места, проникнутые истинным чувством, то это чувство мало соответствовало шекспировскому Ромео. А. А. Григорьев вспоминал об игре Мочалова — «странного Ромео», «почти старика»: «...бывали минуты, когда на голове поднимались дыбом волосы от его страшной игры, от порывов, исторгавшихся из его груди электрическими искрами. Мы помним, как он упал ничком в пещере Лоренцо, узнавши о своем изгнании, как он страшно и глухо рыдал в эту минуту — и как потом разрывал сердце стонами над мертвой Юлией».[49]

Ко второй половине 40-х годов шекспировские спектакли с участием Мочалова постепенно утрачивали свое значение, так как игра трагика ухудшалась. Современники объясняли это упадком таланта, не развитого и не подкрепленного искусством, однако действительные причины были значительно сложнее. Как мы уже писали, в конце 30-х годов Мочалов был властителем дум передовых людей своего поколения и воплотил на сцене трагизм, заключавшийся в современной ему русской жизни. Но абстрактный романтический протест, демонизм, стремление к неопределенному идеалу, составлявшие основу его интерпретации шекспировских ролей, стали в 40-е годы анахронизмом. В русской литературе демонических героев Лермонтова сменяют Бельтов и Макар Девушкин; они становятся знамением времени. Мочалов, видимо, понимал это, недаром он лишил величия образ Лира. Но вообще новые веяния оставались ему чужды. Герцен писал о трагике: «...он знал, что его иногда посещает какой-то дух, превращавший его в Гамлета, Лира или Карла Мора, и поджидал его... а дух не приходил, и оставался актер, дурно знающий ролю».[50] Этот «дух», вдохновение, «волканические вспышки чувства» (Белинский), от которых зависел успех игры Мочалова, все реже и реже приходили ему на помощь при исполнении шекспировских ролей, ибо, художник необычайной чуткости, он не мог не ощутить своего отставания от передовых тенденций эпохи, но в то же время был бессилен и преодолеть этот разрыв. «И потому он давно уже шел назад вместо того, чтобы идти вперед», — горестно заключал Белинский в некрологе артиста.[51] П. И. Вейнберг, видевший

[47] Там же.

[48] С. Ш. ‹Шевырев.› Бенефис г-на Мочалова. Представление «Ромео и Юлия». «Москвитянин», 1941, ч. I, № 2, стр. 599.

[49] А. Григорьев. Немецкий спектакль. «Ромео и Юлия». «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XV, № 7, отд. II, стр. 8.

[50] А. И. Герцен. Михаил Семенович Щепкин (1863). Собрание сочинений в тридцати томах, т. XVII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 269.

[51] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, 1956, стр. 392.

Мочалова во второй половине 40-х годов в «Гамлете», вспоминал впоследствии, что все исполнение роли представляло «что-то вроде апатии в соединении с меланхолиею, т. е. одно из обычных душевных состояний Мочалова, — а в таком состоянии возможна ли не только вдохновенная, но даже просто правильная игра?».[52]

В Петербурге основным исполнителем шекспировских ролей был главный трагик Александринского театра Василий Андреевич Каратыгин. Его отношение к Шекспиру претерпело известную эволюцию. В молодости актер классической школы, ученик Катенина, он, как мы уже видели, считал неискаженного Шекспира «галиматьей».[53] В то же время он не без успеха выступал в классических переделках «Гамлета» и «Отелло». В 1836 г. после чтения Панаевым «Отелло», на котором он присутствовал, Каратыгин заявил, что «хотя Шекспир большой талант, но играть его пьесы без значительных переделок невозможно и что „Отелло“ требует значительных исправлений и выкидок».[54] Однако он согласился сыграть заглавную роль в этой трагедии в бенефис Брянского. Успех его в роли Гамлета на петербургской сцене в 1837 г. превратил Каратыгина в пропагандиста Шекспира.[55]

В его шекспировском репертуаре наибольшей популярностью пользовался «Гамлет». По данным «Хроники петербургских театров» А. Вольфа, эта трагедия исполнялась в Александринском театре с 1837 до 1853 г. (год смерти Каратыгина) в каждом сезоне и была сыграна всего 88 раз. Правда, иногда в роли датского принца выступали другие актеры, но основным исполнителем был Каратыгин. Роль Лира в Петербурге исполнял он один. Трагедия эта тоже пользовалась успехом. Она ставилась с 1838 по 1853 г. в 15 из 16 сезонов, всего 22 раза. Роль Отелло Каратыгин играл в пяти сезонах около 15 раз. Остальные шекспировские спектакли с участием Каратыгина в главной роли — «Кориолан» (сезон 1840/41 г.), «Ромео и Юлия» (1841/42 г.), «Тимон Афинский» (1848/49 г.) — успеха не имели и в дальнейшем не возобновлялись.

Как актер Каратыгин был прямой противоположностью своего соперника Мочалова и по манере игры (основу игры Мочалова составляло вдохновение и страсть, Каратыгина — тщательно разработанная сценическая техника), и по социальной направленности творчества. Мочалов выражал протест против действительности, Каратыгин был апологетом существующего строя, любимцем Николая I. Этот «лейб-гвардейский трагик», по словам Герцена, «удивительно шел николаевскому времени и военной столице его».[56] Однако значение Каратыгина для популяризации

---

[52] П. Вейнберг. Из моих театральных воспоминаний, стр. 81.
[53] Письмо к П. А. Катенину от 15 марта 1831 г.: «Русский архив», 1871, № 6, стлб. 0243.
[54] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1950, стр. 59.
[55] См. выше (стр. 283—285) о его переводах «Короля Лира» и «Кориолана».
[56] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XVII, стр. 269.

Шекспира в России было велико, и не только одни приверженцы господствующего режима восхищались им. Вокруг его творчества разгорались горячие споры. Были демократически настроенные зрители, которые считали его «почти гениальным истолкователем вечных и всесветных типов величайшего сердцеведа» и утверждали, что он «бесподобно играл Гамлета, Лира, Отелло».[57] Не кто иной, как Герцен, был буквально заворожен его исполнением Гамлета, тогда как Гоголь, например, считал, что «бо́льшая часть ролей, созданных Шекспиром, и в том числе Гамлет, требует тех добродетелей, которых недостает в Каратыгине»,[58] а Белинский заявлял, что «только отъявленное безвкусие может находить лучшими его (Каратыгина, — *Ю. Л.*) ролями роли Гамлета и Отелло».[59]

Игра Каратыгина обычно строилась на мелодраматических внешних эффектах, безошибочно действовавших на основную массу зрителей. Гуманистическое раскрытие роли, отличавшее Мочалова, было ему чуждо. Отелло в его исполнении превратился в кровожадного зверя — «африканский тигр, ревущий неумолкно с пеною на окровавленных устах».[60] Характерно, что к известной реплике Отелло: «Крови, Яго, крови!» — Каратыгин сделал мелодраматическую прибавку «жажду я!», и когда переводчик Панаев робко попытался возразить, трагик высокомерно ответил: «Нет... уж вы предоставьте мне говорить так, как я нахожу лучше. Эта фраза: „Крови, Яго, крови!“ — коротка; для того, чтобы придать ей силу, необходимо прибавлять „жажду я“».[61] И в дальнейшем Каратыгин настойчиво сохранял этот кровожадный образ, не обращая внимания на своих критиков. А. Ф. Писемский, видевший его в 40-е годы, писал в романе «Тысяча душ»: «...кто не помнит, как выходил обыкновенно Каратыгин на сцену? В „Отелло“ в совет сенаторов он влетел уж действительно черным вороном, способным заклевать не только одну голубку, но, я думаю, целое стадо гусей».[62]

Пожалуй, ни одна роль Каратыгина не вызывала таких противоречивых оценок, как Гамлет, причем в пользу актера высказывались не только сотрудники «Северной пчелы», с их казенными восторгами, или Полевой, которого нельзя считать судьей беспристрастным,[63] но и такие знатоки

---

[57] П. В. Быков. Силуэты далекого прошлого. М.—Л., 1930, стр. 198.

[58] Письмо к М. П. Балабиной от 30 мая 1839 г.: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1952, стр. 230.

[59] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 529.

[60] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, 2 января, № 1, стр. 5. См. также: «Северная пчела», 1837, 9 марта, № 53, стр. 209—212.

[61] И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 59.

[62] А. Ф. Писемский, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 260. В том же романе в уста Белавина писатель вкладывает такой отзыв о Каратыгине: «Заметьте, что этот господин одну только черту выражает в Отелло, которой, впрочем, в том нет: это кровожадность... Эта страстная, нервная и нежная натура у него выходит только мясником; он только и помнит, что *крови, крови жажду я*! Это черт знает, что такое!» (там же, стр. 262).

[63] См.: «Северная пчела», 1837, 2 ноября, № 248; 1838, 21 января, № 17; 5 мая, № 100; 1841, 7 июня, № 124; 1844, 28 августа, № 195.

сценического искусства, как В. Ф. Одоевский[64] и С. Т. Аксаков. Герцен писал жене 18 декабря 1839 г.: «Я сейчас возвратился с „Гамлета", и, поверишь ли, не только слезы лились из глаз моих; но я рыдал. Нет, не читать, это надобно видеть (voir c'est avoir) для того, чтобы усвоить себе. Сцена с Офелией и потом та, когда Гамлет хохочет, после того как король убежал с представления, были превосходно сыграны Каратыгиным».[65]

И все же большое число авторитетных свидетельств (Белинского, Гоголя, А. Григорьева, Щепкина и др.) убеждает, что роль эта совсем не удалась Каратыгину, хотя он много работал над нею.[66] Ошибочной была его исходная концепция: основной коллизией трагедии он считал борьбу за власть. «Он смотрел на Гамлета как на принца, у которого похитили посредством убийства его отца законно принадлежащий ему престол, и боязнь, чтоб с ним не поступили так же, как с его отцом, Каратыгин считал основанием роли Гамлета во всех его поступках».[67] Его Гамлет был величественным, властным и надменным. С другой стороны, вся роль была построена на внешних эффектах, искусственных, не проникнутых чувством. Белинский назвал исполнение Каратыгиным роли Гамлета «чудом искусства» и тут же добавлял: «если под словом „искусство" должно разуметь не творчество, а умение, приобретенное навыком и ученьем».[68]

Аполлон Григорьев в очерке «Гамлет на одном провинциальном театре» сатирически изобразил игру Каратыгина. Этот Гамлет — «высокий. здоровый, плотный, величавый, пожалуй, но столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса». Голос его «назначен был командовать ротой, пожалуй даже двумя ротами, но отнюдь не вырывался из груди болезненным стоном». «Он был одет великолепно, а шло ли это великолепие к утомленному страданием Гамлету?». Первый монолог Гамлета читался так: «Актер продекламировал сначала очень покойно, с сентиментальным завыванием, воскликнул: „Жизнь! что ты? сад заглохший"... и сделал из этого стона проклятия пошлую сентенцию; а в заключение при словах: „Еще и башмаков она не износила", показал на свои собственные башмаки!!!». Вообще Гамлет говорил «тоном героев повестей Марлинского с их азиатскими страстями». К этому добавлялась серия трюков вроде ползания змеею по полу в сцене «мышеловки», поднимания на конце

---

[64] См.: Кн. В. О. Гамлет, принц датский... Бенефис г-жи Валберховой. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, 6 ноября, № 45, стр. 437—440.

[65] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXII, 1961, стр. 65.

[66] «...Шекспира надо изучать не год, не два, а целый век», — писал Каратыгин В. Ф. Одоевскому 6 октября 1837 г. по поводу своей работы над Гамлетом («Русский архив», 1864, № 7 и 8, стлб. 845).

[67] В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени, стр. 29.

[68] В. Г. Белинский. Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета (1838). Полное собрание сочинений, т. II, стр. 363. Даже Н. А. Полевой, восторгавшийся этой ролью трагика, в сущности признал то же самое, когда писал брату 5 ноября 1837 г.: «...если искусство может заменить все, то он (Каратыгин, — *Ю. Л.*) заменил все искусством» (К. А. Полевой. Записки, стр. 390).

меча черепа Иорика, мастерская схватка на рапирах в последней сцене и т. п.[69]

Конечно, А. Григорьев в полемическом пылу допускал преувеличения, но преувеличивал он реальные недостатки. Однако Каратыгин недаром считался знатоком публики. По свидетельству хроникера петербургских театров, хотя «исполнение было неудовлетворительно, но большинство зрителей, не углубляясь в изучение гениальной драмы и характера Принца Датского, неистово хлопало каждой фразе, громогласно произнесенной Каратыгиным. Театр был всегда полон, когда игрался „Гамлет“».[70]

Здесь следует заметить, что со второй половины 30-х годов круг зрителей петербургской драматической сцены значительно расширился. После того как в 1836 г. балет был переведен в Большой театр, привилегированная публика постепенно оставляет «простонародную» «Александринку», где играл Каратыгин.[71] Драматические спектакли посещались главным образом купцами, приказчиками, средними и мелкими чиновниками, приезжими помещиками.[72] Из всех сценических жанров они предпочитали мелодраму с ее сложной интригой, неожиданностями и ужасами, аффектированными страстями. Мелодрама привлекала демократического зрителя также и потому, что она затрагивала, хотя и в искаженной ходульной форме, животрепещущие вопросы социальной несправедливости, неравенства, эгоизма и альтруизма, нравственного идеала и т. п. В русле мелодрамы воспринимались также Шекспир и Шиллер. Народ, утверждал петербургский театральный обозреватель, «любит „Разбойников“, „Коварство и любовь“, „Уголино“, „Жизнь игрока“, „Гамлета“, „Отелло“, „Лира“, „Парашу Сибирячку“. Во всех этих пьесах мне случалось видеть, как горячие слезы текли по окладистым бородкам».[73]

На этот круг зрителей в основном и ориентировался Каратыгин. И, как писал историк Александринского театра, Шекспира «играли в тех же приемах, что и „Тридцать лет, или Жизнь игрока“», «а апраксинцы и гостинодворцы... бешенно аплодировали мелодраматическому пафосу Гамлета-Каратыгина».[74]

---

[69] «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XIII, № 1, отд. I, стр. 43—48.

[70] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. I, стр. 60.

[71] В водевиле П. А. Каратыгина (брата трагика) «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони» (1838) есть такой характерный диалог: «Анохин. Ты не видел Каратыгина в Гамлете? Ольгин. Нет. Анохин. И в Лире тоже? Ольгин. Нет, mon cher, я не езжу в комедию: это дурной тон, — ведь это мещанский театр, мой друг» (цит. по: Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы. 1832—1932. Л., 1932, стр. 29).

[72] См.: И. Н. Игнатов. Театр и зрители, ч. I. Первая половина XIX ст. М., 1916, стр. 207—212.

[73] Е. Русский театр. «С.-Петербургские ведомости», 1847, 13 июня, № 131, стр. 601.

[74] К. Державин. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932, стр. 59. В комедии М. И. Воскресенского «Странная свадьба» (1850) петербургский купец рассказывает иностранцу:

Более удачным и цельным, чем Гамлет, был созданный Каратыгиным образ Лира. Недаром актер сам готовил для себя перевод трагедии. Он приспособил роль к своим данным и полностью использовал возможности внешних эффектов, которые она предоставляет. Даже критики, относившиеся к Каратыгину сдержанно, признавали совершенство исполнения Лира. А. А. Григорьев утверждал, что в «Короле Лире» Каратыгин «был как-то особенно, почти недосягаемо велик».[75] И. И. Панаев, перечисляя в конце 50-х годов «самые отрадные сценические воспоминания», связанные с именем Шекспира, писал: «Мы еще как будто сейчас видим перед собою эффектную фигуру Каратыгина-Лира в страшной сцене в лесу во время бури».[76]

Как видно из воспоминаний современников, Каратыгин в основу образа положил величие и гордыню Лира. Наиболее ясно это показано в современном трагику романе Ф. Фан-Дима (Е. В. Кологривовой) «Голос за родное»: «Да, это был точно Лир, каким он вышел *живой* из-под творческой руки поэта; в его глазах, уже полупомеркших от старости, блестит еще дикий огонь неукротимой воли, не знавшей пределов; в каждом взоре, в каждом движении руки видна привычка повелевать и встречать во всем, что его окружает, и раболепство, и беспрекословное повиновение».[77] По свидетельству той же Кологривовой, английские туристы, посещавшие Петербург, утверждали, что в их стране не было актера, который мог бы сравниться с Каратыгиным в исполнении роли Лира. Вероятно, это было действительно так, тем более что для конституционной Англии XIX в. самодержавный деспот, не ограниченный в своих прихотях, был ушедшим в прошлое историческим понятием, тогда как в России этот образ вызывал вполне живые ассоциации. В Лире Каратыгин выдвигал на первый план трагедию короля, незаконно лишенного власти.

. . . Да, я вам доложу,
Ка́к здесь трагедия отменно процветает!
А Каратыгин-то — как Гамлета играет. . .
Я, знаете, привык, а так вот и дрожу,
Особенно, как он начнет в одном тут месте —
Не помню — матери, не то своей невесте,
Отхватывать чудесный монолог.
Ах, ты мой бог!
Что за талант, за сила!
«Еще ты башмаков своих не износила,
А уж отец мой, — говорит, —
Тобою вовсе позабыт!».
Да вскрикнет как: «За человека страшно!».
Так, то есть. . . так тебя вот и обдаст! Преважно!
Вот так и заберет до самой до души!

(«Пантеон», 1850, т. I, кн. I, отд. V, стр. 7)

[75] Заметки о московских театрах. Письмо VI. «Отечественные записки», 1849, т. LXVII, № 12, отд. VIII, стр. 348.

[76] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта. «Современник», 1858, т. LXXII, № 12, отд. II, стр. 258—259.

[77] Ф. Фан-Дим. Голос за родное. СПб., 1843, стр. 114.

(Белинский даже заметил, что он играет «только *короля*, но не Лира-короля»[78]).

В 1846 г., вернувшись из заграничной поездки, Каратыгин заново пересоздал эту роль. Возможно, он сделал это под впечатлением игры французского трагика Леметра, которого видел в Париже, а может быть, в этом своеобразно преломились новые тенденции в русской литературе и искусстве, как он их по-своему понял. Вместо гордого, величественного героя Каратыгин играл бессильного, выжившего из ума старика, временами впадающего в детство, унижающегося до шутовства. «Были минуты в этой ужасающей своей наготой и истиной игре, когда онемевшая публика не знала, что она должна делать: плакать или смеяться? — писал А. А. Григорьев. — Такова была в особенности сцена, когда, говоря с Реганою, Лир хочет представить, как неприлично ему просить милости у Гонерильи, и сам, становясь на колена, начинает говорить жалким голосом: „Дочь моя, я бедный слабоумный старик!..“. Никогда старость... не возбуждала в нас чувства более болезненного: эта минута была невыносимо страшна. Что же сказать о сценах бури, о сцене полного сумасшествия венчанного старика, сумасшествия тихого, задумчивого, старческого? Что сказать о том молчании, с которым Лир упал к ногам Корделии?.. Наконец о последней сцене с трупом Корделии? Все это было верх искусства, а потому верх натуры».[79]

По-своему совершенной была игра Каратыгина в «Кориолане». Великий мастер внешнего рисунка роли, он сделал из Кориолана, по словам А. Григорьева, «превосходную античную статую».[80] Но при этом сложный шекспировский образ был несколько упрощен, сделан статичным. Вся душевная борьба Кориолана и переводом, и игрой трагика была сведена к одному чувству — гордости. «Он был горд и горд до крайности; всякое слово, всякое движение дышало этим чувством. Он был горд и повелителен с плебеями, горд и с матерью, горд с консулами и сенатом», — писал о каратыгинском Кориолане один из современников.[81] «Кориолан одинаков от начала до конца», — отмечал М. П. Погодин в «Москвитянине».[82]

К тому же весь спектакль носил явный антидемократический характер. «В г. Каратыгине и г-же Каратыгиной мы видели настоящих патрициев древнего Рима, и, восхищаясь Кориоланом и Волумнией, мы постигаем теперь ненависть их к плебеям, — злорадствовал Булгарин. — Нигде и

---

[78] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 320.

[79] Ап. Григорьев. Александринский театр. Король Лир. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XVI, № 11, отд. II, стр. 68—69.

[80] «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XV, № 9, отд. II, стр. 68. Впоследствии Григорьев писал: «Внешностью производятся часто величайшие сценические эффекты — стоит только вспомнить Каратыгина... Кориолана» («Москвитянин», 1851, ч. IV, № 15, Совр. известия, стр. 237).

[81] Д. Крюков. Несколько слов о сценическом художестве. «Москвитянин», 1841, ч. III, № 5, стр. 228.

[82] П. Московская летопись. Г. Каратыгин в Москве. «Москвитянин», 1841, ч. IV, № 7, стр. 260.

никогда не были так резко изображены плебеи, как в представлении Кориолана. Кроме г. Брянского — это настоящий плебс живцом!».[83]

Обратимся к другим исполнителям шекспировских ролей в Москве и Петербурге. По-видимому, господствующая трактовка трагедий Шекспира в духе романтической мелодрамы с использованием рутинных трагических штампов помешала утвердиться в шекспировском репертуаре основоположнику русского сценического реализма Михаилу Семеновичу Щепкину (1788—1863). По свидетельству В. И. Родиславского, «трагическая школа в 1840 г. не отжила еще своего времени, а потому даже и Шекспира более или менее понимали и исполняли трагически. Поэтому понятно становится, почему в 1840 году, когда уже на московской сцене был поставлен „Отелло" Шекспира в переводе Панаева, была возобновлена уродливая переделка этой пьесы Дюсиса (переделка Дюсиса казалась и трагичнее, и сценичнее драмы Шекспира)... почему умная и даровитая Орлова из тихой, скромной Офелии делала какую-то бурную мелодраматическую героиню, почему Орлов в роли Яго играл страшного трагического злодея, почему Варламов написал такую несообразную с характером Офелии музыку к ее песням».[84]

Понятно, что в постановках такого рода Щепкину было трудно проявить себя. Между тем он относился к Шекспиру с живым и глубоким интересом. «Жадно знакомился он с Шекспиром по мере того, как появлялись его пьесы на русском языке...», — писал о нем Белинский.[85] Позднее, в 50-е годы, И. И. Панаев утверждал, что «никто из русских артистов... не знает так хорошо и не понимает так глубоко и ясно Шекспира», как Щепкин.[86]

В 1835 г. актер сыграл роль Шейлока в «Венецианском купце», проявив глубокое понимание этого образа.[87] Но пьеса не имела успеха и исполнялась всего лишь два раза. В дальнейшем Щепкину удавалось играть в шекспировских трагедиях лишь второстепенные роли: Полония в «Гамлете» и старика Капулетта в «Ромео и Юлии». Наиболее удачной была последняя роль. «Эта личность явилась вполне живой и прекрасно переданною в его исполнении, — вспоминал Щепкина-Капулетта Родиславский. — Особенно превосходно им была сыграна сцена, когда Капулетт отвергает в порыве гнева и проклинает свою дочь. Всякое слово выходило из уст Щепкина просто, естественно, от души».[88]

«Может быть, если б Щепкин ранее познакомился с Шекспиром, — писал Белинский, — он был бы в состоянии овладеть и ролью Лира, кото-

---

[83] «Северная пчела», 1841, 29 января, № 22, стр. 90.

[84] В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени, стр. 15.

[85] В. Г. Белинский. Александринский театр (1845). Полное собрание сочинений, т. VIII, 1955, стр. 532.

[86] Заметки Нового поэта о петербургской жизни. «Современник», 1855, т. LIV, № 12, отд. V, стр. 267.

[87] См.: О бенефисе г. Щепкина. «Молва», 1835, 15 февраля, № 7, стлб. 119.

[88] В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени, стр. 26.

рая столько же не вне сферы его таланта, как и роль шута в этой пьесе... как и роль Фальстафа. Многие, может быть, удивятся, если мы скажем, что такой артист, как Щепкин, с особенным жаром говорит о маленькой роли садовника в „Ричарде II"; но если б он являлся в ней, тогда бы поняли, что у Шекспира нет незначительных ролей».[89]

Щепкин не только сам внимательно изучал Шекспира, но и стремился к тому, чтобы расширить познания своих товарищей о его творчестве. По его просьбе Т. Н. Грановский прочел актерам лекцию о комментаторах Гамлета.[90] И, видимо, благодаря усилиям Щепкина актерский ансамбль при исполнении шекспировских трагедий становится в 40-е годы в Москве более слаженным, чем, например, в Петербурге. В частности, в «Ромео и Юлии» с успехом играла Юлию П. И. Орлова и весьма удачно выступил в роли Меркуцио И. В. Самарин. «Особенно хорошо была сыграна им сцена поединка и смерти Меркуцио, когда смертельно раненный Меркуцио страдает от боли и все-таки не перестает шутить и умирает вместе с проклятием и с шуткою на устах».[91]

На петербургской сцене после отъезда в 1845 г. Каратыгина за границу в роли Гамлета дебютировал А. П. Славин, упоминавшийся уже выше в связи с его книжкой о Шекспире. В первой половине 40-х годов он с успехом выступал в шекспировских ролях в провинции. Противники Каратыгина предсказывали, что Славин затмит петербургского трагика, сторонники ожидали его провала. Не произошло ни того, ни другого: дебютант играл удовлетворительно, но не более того, в известной мере он подражал Мочалову. После возвращения Каратыгина он перешел на амплуа «вторых любовников», в частности в «Гамлете» играл роль Лаэрта.[92]

В 1847 г. на Александринской сцене была возобновлена постановка «Жизни и смерти Ричарда III». Как и прежде, заглавную роль играл Я. Г. Брянский. Пьеса совсем не привлекла публику, и театр был наполовину пуст: Брянский не пользовался такой привязанностью петербургских зрителей, как Каратыгин. Один рецензент писал об исполнении роли Ричарда: «...это полупоющее, полудекламирующее, неопределенное существа, которое в лице *г. Брянского* в продолжение трех часов беспрестанно мелькало перед моими глазами, наводя на меня мучительную тоску».[93] В том же 1847 г. Брянский сыграл роль Отелло в возобновленной переделке Дюсиса—Вельяминова. Как отмечала критика, его дикция, представлявшая собою «середину между декламациею и пением», «была

---

[89] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 532.

[90] См.: С. В. Максимов. Александр Николаевич Островский. (Из воспоминаний). «Русская мысль», 1898, № 4, стр. 11.

[91] В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени, стр. 26; об актерском ансамбле см. там же, стр. 16.

[92] См.: А. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 г., ч. I, стр. 113—114.

[93] Е. Русский и немецкий театры. «С.-Петербургские ведомости», 1847, 11 мая, № 104, стр. 479.



В. А. Каратыгин в роли Гамлета. Литография Головячевского.



Памяти В. А. Каратыгина. Шекспир приветствует русского актера. Литография Пашенного с рисунка Л. В. Страшинского. СПб., 1854.

здесь более у места, чем в ролях, требующих развития характеров»,[94] и трагедия исполнялась три раза.

Говоря о петербургских и московских шекспировских постановках 30—40-х годов, мы поневоле вынуждены говорить почти исключительно о ведущих трагиках, ибо в их игре заключался основной смысл спектакля. Остальные актеры только подыгрывали им. Если это были такие большие мастера, как Щепкин или Сосницкий, исполнявшие роль Полония в Москве и Петербурге, или Брянский, когда он, перейдя на вторые роли, играл Яго и короля Клавдия, то они создавали самостоятельные образы, но тем не менее главный герой заслонял их. Актерского ансамбля в современном понимании не было даже в Москве, где Щепкин, как мы отмечали, пытался создать его. В статье «Александринский театр» Белинский подчеркивал пагубность такого отсутствия ансамбля для шекспировских спектаклей: «...я начал замечать, что всегда вижу одно только лицо шекспировской драмы, но ни других лиц, ни самой драмы не вижу и что, когда сходит со сцены главное лицо, то все на ней темнеет, тускнет, умирает и томится, становится так пошло, так скучно, теряет всякий смысл».[95]

К этому присоединялось еще убожество постановки. И. И. Панаев так описывал премьеру «Отелло» в Петербурге в 1836 г.: «Растрепанные и грязные декорации, истасканные костюмы, какой-то особенный акцент, обличавший невежество многих актеров, особенно дожа, неловкость и робость дебютантки — все это привело меня в отчаяние».[96] Особенно убого ставились пьесы в московском театре. А. Григорьев вспоминал о «Жизни и смерти Ричарда III»: «...декорации, которые так же могли представлять Париж, Флоренцию, даже Пекин — как и Лондон... несчастнейший, выступающий гусиным шагом Боккингем, или Буккингам... и Кларенс, которого, видимо, протрезвляли целые сутки... и леди Анна такая, что лучше фигуры нельзя было бы желать для жены гоголевского портного в „Шинели"».[97] По свидетельству другого мемуариста, в этой постановке «поле битвы наполнялось десятком статистов, которые очень дурно дрались старыми шпажонками».[98]

Подобным же образом был поставлен «Кориолан» во время московских гастролей Каратыгина в 1841 г. Как писал М. П. Погодин, на боковых кулисах «красовались» «венецианские дворцы», а задний занавес представлял «индейский пейзаж». «Обстановка была ужасная: вместо римского голодного народа в первой сцене выслана была перед публикой дюжина каких-то несчастных колодников, которые однако ж всяким звуком своим обнаруживали, что они были сыты слишком. Что за консул, что за сенаторы!».[99]

---

[94] Театральная хроника. «С.-Петербургские ведомости», 1847, 3 мая, № 97, стр. 448.
[95] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 523.
[96] И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 61.
[97] А. Григорьев. Воспоминания, стр. 246.
[98] М. Е. Кублицкий. Павел Степанович Мочалов, стр. 340.
[99] П. Московская летопись. Г. Каратыгин в Москве. «Москвитянин», 1841, ч. IV, № 7, стр. 260.

Понятно, что при таких постановках все значение спектакля заключалось в игре главного героя — трагика, от которого, в сущности, и зависели сценический успех или неуспех пьесы и то впечатление, которое она производила на зрителя.

В конце 30-х годов Шекспир приобретает популярность и на провинциальной сцене. Большое значение имели гастрольные поездки Мочалова, исполнявшего роли Гамлета, Лира и Отелло (в переделке Дюсиса—Вельяминова) в Киеве (1838, 1842), Харькове (1838, 1839, 1840), Воронеже (1840, 1842), Одессе (1843). Мочалов играл неровно, в провинции обычно хуже, чем в Москве. После одного из спектаклей харьковский корреспондент «Литературных прибавлений» писал: «Мочалов может еще хуже сыграть Гамлета, чем так, как играл нынче; но тогда зрители уйдут уж домой спать». Но тот же корреспондент под впечатлением другого спектакля восклицал: «Клянусь честию — здесь была истинная жизнь Гамлета, а не игра актера».[100]

Историк киевского театра так описывал впечатление от игры Мочалова в 1838 г.: во время сцены Гамлета с матерью «у публики захватило дыхание, наступила гробовая тишина; затем, через несколько мгновений, весь партер поднялся как один человек и наш ветхий тогдашний театр едва не развалился от грома рукоплесканий».[101]

Приезд Мочалова в провинциальный город обычно был событием. Во время его воронежских гастролей 1840 г., когда он играл в трех шекспировских трагедиях, А. В. Кольцов сообщал Белинскому: «И у нас в Воронеже большой праздник; у театра шум и давка. Он собой пробудил наш сонный город».[102] Значение мочаловских гастролей для популяризации Шекспира состояло не только в том, что в провинции видели игру великого артиста, тем более, что число городов, где он выступал, было ограниченным, но главным образом в том, что он своим примером показал возможность играть Шекспира на провинциальной сцене.

История русского провинциального театра еще мало изучена, и данные, которыми мы располагаем, неполны и разрозненны. По собранным сведениям удалось установить, что с конца 1830-х до первой половины 50-х годов шекспировские пьесы исполнялись в следующих городах Российской империи: Ярославле, Калуге, Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, Орле, Курске, Воронеже, Темникове, Таганроге, Ростове-на-Дону, Астрахани, Киеве, Харькове, Екатеринославе, Одессе, Кишиневе, Красноярске, Иркутске. Таким образом, Шекспир проникал не только на юг России, но и в глубь Сибири. Играли преимущественно «Гамлета» (в основном в переводе Полевого, но иногда и в переделке Висковатова),

---

[100] Харьковский театр и Мочалов на харьковской сцене. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. II, 30 декабря, № 26, стр. 523, 520.

[101] Н. И. Николаев. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803—1893 гг.). Киев, 1898, стр. 25—26.

[102] А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, стр. 211.

реже — «Короля Лира» и «Отелло». Были отдельные попытки ставить и другие пьесы Шекспира: «Кориолана», «Ромео и Юлию», но в провинции, как и в столицах, они не имели успеха. Зато три названные выше трагедии пользовались неизменной любовью зрителей.

«Одни трагедии пополняют дефицит театральной кассы; „Коварство и любовь“, „Разбойники“, „Король Лир“, „Отелло“, „Гамлет в переводе Н. А. Полевого“ и др. привлекают множество зрителей», — отмечал обозреватель астраханского театра.[103] Другой обозреватель утверждал, что невежественные провинциальные антрепренеры на просьбы не играть Шекспира, чтобы «не коверкать» его, отвечают: «Нельзя-с! водевили сбора не делают, а г. Отелло хоть что-нибудь да собирает: раек полон и в совершенных удовольствиях, а этого нам и надобно».[104]

«...Идет на сцене „Гамлет, принц датский“, — вспоминал впоследствии один казанский любитель о 50-х годах. — В театре нет ни одного места свободного, и везде, где есть какая-нибудь возможность, стоят подставные стулья... Кто из тогдашних посетителей театра может забыть тот восторг зрителей, который, выражаясь в блеске глаз и порывистых движениях, вырывался, наконец, в конце монологов наружу, и тогда рукоплесканиям и крикам „браво“, казалось, не было конца».[105] Характерно, что в первом романе о русском провинциальном театре — «Перелетных птицах» (1854) писателя-демократа М. Л. Михайлова[106] — вступающий в кочующую труппу бывший московский артист Мирвольский избирает для дебюта роль Гамлета. Вот как его принимают зрители:

«Кажется, будто стены театра того и гляди обрушатся от хлопанья в ладоши, топотни ногами и криков, завершающих знаменитый монолог. Долго не молкнут они, и Мирвольский принужден по неотступному требованию публики снова опустить в раздумье голову и начать:

Быть иль не быть — вот в чем вопрос!».[107]

Конечно, уровень исполнения шекспировских трагедий был здесь весьма низок. Провинциальные бродячие труппы (они кочевали, потому что круг зрителей оказывался недостаточным для того, чтобы обеспечить оседлое существование труппы в одном городе) имели самый разнородный состав.

[103] Д..... о С.......ъ. Астраханский театр. «Репертуар русского театра», 1841, т. II, кн. 7, отд. VII, стр. 26.

[104] Николай Фридебур. О Воронежском и Курском театрах. «Репертуар и Пантеон», 1843, т. II, кн. 5, стр. 254.

[105] И. Гаврилов. Минувших дней очарованье. «Казанский биржевой листок», 1870, № 1, стр. 2.

[106] В основу романа легли впечатления писателя о нижегородском театре конца 40-х—начала 50-х годов (см.: А. С. Гацискиий. Нижегородский театр. Нижний Новгород, 1867, стр. 11).

[107] М. Л. Михайлов, Сочинения, т. II, М., 1958, стр. 260. Роман Михайлова показывает, что Шекспир занимал важное место в репертуаре провинциальных театров. Представление «Гамлета» описано в романе дважды — в двух театрах (гл. X и XVII). Юноша Борский, желающий стать актером, разучивает роль Гамлета и на пробе читает монолог «Быть иль не быть» (гл. XIX). Сошедший с ума старый актер Решилов декламирует монологи Лира (гл. XXI).

Наряду с действительно даровитыми артистами в них находили убежище всякого рода отщепенцы, выбитые из привычной жизненной колеи, тунеядцы, бегущие от любого дела, люди бездарные и невежественные. В такую труппу «поступает какая-нибудь *бесприютная головушка* за самую сходную цену и при совершенном отсутствии таланта *валяет* роль Скопина-Шуйского, Уголино, Гамлета и т. п.» — возмущался воронежский критик.[108]

Но даже и ведущие провинциальные актеры редко бывали удовлетворительны в шекспировских ролях. Их игра, основанная обычно на классических традициях, воспринятых нередко понаслышке и к тому же смешанных с мелодраматическими приемами, была далека от реальности и естественного выражения подлинных чувств. Известный провинциальный трагик 30—40-х годов, выученик классической школы, Бабанин, «играя короля Клавдия в „Гамлете“, поминутно поднимал руки и глаза кверху и неистово завывал»; свои монологи и жесты он обращал не к партнеру, а к зрителям и часто бил себя в грудь.[109]

В игре главного трагика ярославского театра Орлова бывали минуты увлечения, обличавшие дарование, но обычно он заменял выражение эмоций диким ревом, так что однажды, «прокричав пять актов Гамлета», сорвал голос и не смог играть в следовавшем за трагедией водевиле.[110] Актер нижегородского театра Немчинов в роли Гамлета хорошо исполнял сцену с матерью, но в других сценах кричал во все горло, заикался в патетических местах.[111] Режиссер саратовского театра Соколовский, взяв роль Гамлета, «плохою игрою своею... уронил пьесу до того, что публика не могла смотреть на нее без смеха». Он «фарсил донельзя, кричал неистово так, что голос его, прерываясь от натуги, производил неестественные звуки».[112]

Не только игра главного трагика, но и постановка в целом, декорации, костюмы в провинциальном театре отличались крайним убожеством. В харьковском театре в 1843 г., когда там играла труппа Млотковского, считавшаяся одною из лучших, представление «Короля Лира» проходило таким образом. «На правой стороне сцены закраснелось что-то вроде балдахина, под которым на возвышении, покрытом маленьким простеньким ковриком, поставлено было кресло... Входит Лир... с подагрою в ногах, опираясь на модную тросточку, садится на трон и начинает делить королевство между дочерьми». Игра актеров «ужасающая». Все они хотят как-нибудь «дотянуть до конца». Костюмы странны и несообразны: «...короли, герцоги и графы... гораздо более походили на бандитов по своим костюмам, нежели на владетельных особ». В результате трагедия превра-

---

[108] Николай Фридебур. О Воронежском и Курском театрах, стр. 254. Подобная мысль содержится в статье: Ив. Хламко-Нагольный. Кишиневский театр. «Репертуар и Пантеон», 1847, т. VI, стр. 78.

[109] Н. Ч. Из харьковской театральной старины. «Южный край», 1893, 29 июня (11 июля), № 4290, стр. 3.

[110] Ф. Майков. Ярославский театр. «Пантеон», 1840, ч. III, кн. 7, стр. 107.

[111] См.: Нижегородец. Театр в Нижнем Новгороде. «Литературная газета», 1840, 17 июля, № 57, стлб. 1310.

[112] А. Никитин. Саратовский театр. «Пантеон», 1848, т. I, кн. 1, отд. IX, стр. 17.

тилась в комедию: «Партер и галерея хохотали искренно, радушно, и этот грубый бессознательный смех был как нельзя более кстати».[113]

Текст пьес подвергался значительным урезкам и «укройкам», без этого не обходился и сам Мочалов во время своих провинциальных гастролей.[114] Вычеркивались целые роли, две роли сливались в одну (например, Розенкранца и Гильденстерна или двух могильщиков в «Гамлете»), потому что в труппе обычно не хватало актеров.

Не удивительно, что сохранилось немало анекдотов, связанных с исполнением шекспировских пьес в провинции. В Курске, например, в 1853 г. во время представления «Гамлета» с трагиком Д. А. Горевым в заглавной роли актер, игравший могильщика, потерял бутафорский череп Иорика и выкинул две плошки с маслом, попавшие ему под руку. Горев, «видя такую мерзость, плюнул, спросив Горацио: „Горацио, что это такое?“». Тот, «едва удерживаясь от смеха, ответил: „Должно быть, это осколок черепа Иорика, принц!“». «Пришлось Гамлету, стоя над плошкой, рассуждать о черепе Иорика».[115]

В Саратове как-то давали «Гамлета»; герой «по обыкновению кричал и бесновался на сцене». Внезапно он «стал сбиваться в речах, останавливаться и понес ахинею». Оказалось, что актер плохо выучил роль, а суфлер на время отлучился. Бедный трагик рвал на себе волосы, бил себя в грудь и вопил: «Сердце мое пламенеет, как горный поток!». Наконец суфлер вернулся, «и Гамлет снова заговорил стихами — г. Висковатова».[116]

В харьковском театре однажды, когда Гамлет тащил со сцены мертвого Полония, у последнего из кармана посыпались деньги. «Мертвец, к величайшему ужасу публики, вырвался, подобрал гроши, с заботливостью спрятал их в карман и снова умер».[117]

Число подобных эпизодов можно умножить.[118] Однако было бы ошибкой за анекдотичными нелепицами не видеть большого просветительного и воспитательного значения провинциального театра. При всем своем внутреннем и внешнем убожестве он являлся единственным прибежищем, куда можно было уйти от застойного, пошлого, обывательского быта провинции; здесь герои жили необычными, невседневными высокими чувствами, и они волновали зрителей, отвлекали их воображение от будничного прозябания, показывали им, пусть эфемерную, но иную, напряженную и увлекательную жизнь, бурные страсти и возвышенные идеалы. Провинциальный театр

---

[113] П. Семеногорский. Еще несколько слов о Харьковском театре. «Репертуар и Пантеон», 1843, т. I, кн. 3, стр. 205—206.

[114] См., например: «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. II, 30 декабря, № 26, стр. 522—523; «Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн. 8, отд. VII, стр. 6—7.

[115] Ив. Ив. Лавров. Сцена и жизнь в провинции и в столице. М., 1889, стр. 159.

[116] М. Бибиков. Театр в Саратове. «Пантеон», 1841, т. I, кн. 1, Приложение, стр. 40.

[117] Н. Мятлин. Харьковский театр. «Пантеон», 1840, т. III, кн. 7, стр. 106.

[118] См., например, описание комичного случая при представлении «Отелло»: Платок. «Репертуар русского театра», 1840, ч. I, кн. 1, отд. VII, стр. 19.

расширял умственный кругозор зрителя. Благодаря ему слава Шекспира разнеслась по всей стране. «...Отелло, Гамлета и Лира знает не только вся грамотная Россия, а даже и безграмотная, посещающая театры, потому что эти произведения были играны не только на московской и петербургской сценах, но почти на всех наших провинциальных сценах», — утверждал И. И. Панаев.[119]

Трагедии Шекспира несли провинциальному зрителю целый мир новых чувств и мыслей, заставляли его по-новому взглянуть на окружавшую его действительность. В упоминавшемся уже романе «Перелетные птицы» рассказывается, как спектакль «Гамлета», увиденный молодым купеческим приказчиком, явился переломным моментом в его жизни; в его душе начала зреть неудовлетворенность косной патриархальной средой, в которой он вырос, и в конце концов он порывает с нею. Верный последователь принципов «натуральной школы», Михайлов в своем творчестве основывался на фактах, почерпнутых из действительности. Вполне возможно, что нечто подобное судьбе приказчика Дмитрия Бугрова он наблюдал в жизни.

С другой стороны, шекспировские роли духовно возвышали актеров, позволяли им подняться над серой повседневностью, над скудостью и нищетой своего обыденного существования. «Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедною Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут», — говорит Несчастливцев в «Лесе» А. Н. Островского (д. IV, явл. 6), вплетая в свою речь цитаты из «Гамлета».

И в провинциальном театре встречались талантливые актеры, которые воссоздавали на сцене шекспировские образы, вкладывая в них подлинное чувство и увлекая зрительный зал. В провинции начинал свою карьеру К. Н. Полтавцев. А. П. Славин, ставший в 1843 г. содержателем калужского театра, с успехом выступил в ролях Гамлета, Отелло и Лира. Калужский корреспондент «Репертуара» писал о нем: «...г. Славин, как истинный артист, начал рекомендовать нам себя отчетливым исполнением высоких созданий Шекспира, Шиллера и других, заговорил с нами душою могучею, страдал, плакал, любил, горевал, радовался, и мы, проникнутые его превосходною игрою, стекались ежеспектакльно страдать с ним, плакать, любить и радоваться».[120] В шекспировском репертуаре Славин выступал в 40-е годы и в других городах.[121] В Сибири — в Иркутске и Красноярске — пользовался любовью зрителей драматический актер Волков. «Долго и добросовестно изучал он Гамлета и многие сцены исполнял истинным художником, напоминая нам вдохновенный талант покойного Мочалова», — писал о нем иркутский любитель театра.[122]

---

[119] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта. «Современник», 1858, т. LXXII, № 12, отд. II, стр. 258.

[120] И. Степанов. Калужский театр. «Репертуар и Пантеон», 1845, т. II, кн. 5, отд. II, стр. 119.

[121] См.: И. Крути. Русский театр в Казани. М., 1958, стр. 86.

[122] А. Письмо из Иркутска. «Северная пчела», 1854, 1 ноября, № 245, стр. 1164.

Наиболее выдающимся исполнителем шекспировских ролей в провинции был Николай Хрисанфович Рыбаков (1811—1876), которого один из его товарищей по профессии справедливо назвал «целой эпохой в истории провинциальной сцены».[123]

Рыбаков был последователем Мочалова. По преданию, великий трагик, гастролируя в Харькове в труппе Л. Ю. Млотковского, обратил внимание на молодого актера, которому до тех пор давали незначительные роли, настоял, чтобы ему поручили исполнение Кассио в «Отелло», и сам прошел с ним эту роль.[124] С этого момента Рыбаков и Мочалов неоднократно играли вместе в одних спектаклях, а затем молодой трагик стал постепенно овладевать ролями своего учителя.

И. Ф. Горбунов в очерке «Белая зала» передал взволнованный рассказ старика Рыбакова (выведенного под прозрачным псевдонимом «Хрисанф Николаевич») о своей игре с Мочаловым.

«...У Мочалова какие глаза-то были! — говорит он начинающему актеру. — Я имел счастие играть с этим великим человеком в Воронеже. Он играл Гамлета, а я — Гильденштерна.

— „Сыграй мне что-нибудь“.

— „Я не умею, принц“.

Он уставил на меня глаза — все существо мое перевернулось. Лихорадка по всему телу пробежала. Как кончил я сцену — не помню. Вышел за кулисы — меня не узнали.

— „Ты хочешь играть на душе моей, а не можешь сыграть на простой дудке“.

Губы у Хрисанфа затряслись, и хлынули из глаз слезы.

— Это был гений!

— А, говорят, Каратыгин выше его был.

— Ростом выше».[125]

О характере исполнения Рыбаковым шекспировских ролей сохранились крайне скудные сведения, и можно лишь строить более или менее достоверные догадки о его игре. В Гамлете он создавал «многосторонний характер». «Он то шутник, то с иронией, то грустный, то вдруг страшный мститель», — писал одесский рецензент.[126] Рыбаков играл Гамлета иначе, чем

---

[123] Н. Ч. Харьковские сценические деятели. I. Н. Х. Рыбаков. «Южный край», 1888, 4 декабря, № 2726, стр. 2. О Рыбакове см.: А. Клинчин. Николай Хрисанфович Рыбаков. М., 1952.

[124] См.: Н. Городецкий. Нниколай Хрисанфович Рыбаков. «Дневник артиста», 1893, № 8, стр. 11.

[125] И. Ф. Горбунов, Сочинения, т. II, СПб., б. г., стр. 79—80. Интересно отметить, что провинциальный актер Л. Н. Самсонов рассказал впоследствии подобный эпизод, героем которого был уже Рыбаков: «Играл он при мне уже лет 50-ти Гамлета; но когда сказал Розенкранцу и Гильденштерну: „Как же вы хотите играть на моей душе... весь театр заплакал бы!“. Да, действительно, весь театр *плакал*, и я, играя с ним Розенкранца, тоже плакал. Это было в 52-м году в Саратове» (Л. Н. Самсонов. Пережитое. Мечты и рассказы актера. СПб., 1880, стр. 118—119).

[126] W. W. Одесский театр. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XIV, № 6, отд. II, стр. 113.

Мочалов. Благоговение перед учителем не помешало ему по-своему осмыслить роль, и некоторые поклонники Рыбакова считали даже, что в «Гамлете» он лучше Мочалова.[127] Господствующим в его трактовке был «колорит глубокой грусти», который «проглядывал у Рыбакова почти везде».[128] Рецензент харьковских гастролей Мочалова, сравнивая двух трагиков в роли датского принца, писал о Рыбакове: «Он не выходил так, как Мочалов, отдельно от всех и каким-то отъявленным безумцем, от которого все отстраняются, а напротив — появлялся незаметно: войдет король, королева, свита, станут, начнут говорить — посмотрите — в стороне стоит Гамлет, бледный, грустный, но ничего больше».[129] Гамлет-Рыбаков был подавлен скорбью о поруганном человеческом достоинстве, о попрании гуманистических идеалов, и скорбь эта проистекала из его безграничной любви к людям. Такая трактовка делала образ датского принца близким и понятным зрителям. Смысл игры Рыбакова очень удачно был определен в рецензии на его бенефис в Харькове в 1858 г.: «... г. Рыбаков от начала до конца проводил *современную* мысль: *с нами* жил и действовал не Гамлет-безумец, а Гамлет — *мученик разительных людских слабостей*, в котором вместе с гнетущим безвыходным горем согласно и широко растет *глубокая любовь к непонимающим его людям*».[130]

Рыбаков переиграл множество шекспировских ролей. В «Гамлете» он исполнял еще роли Клавдия и Тени, в «Короле Лире» — Лира, Кента, Корнвальского герцога; он играл Отелло, Макбета, Шейлока, Тулла Авфидия («Кориолан») и Ричмонда («Ричард III»).[131] Он пользовался неизменной любовью зрителей, но о его интерпретации этих образов почти ничего неизвестно.

Среди провинциальных актрис—исполнительниц шекспировских ролей — особенно выделялась Любовь Ивановна Млотковская, жена упомянутого антрепренера, выступавшая на харьковской сцене с 1836 по 1850 г. Особенно славилась она как исполнительница Офелии[132] и в этой роли была неизменной партнершей Мочалова, который посвятил ей экспромт:

Ты для чего ж его пленила,
Зачем в безумье хороша?
И для чего твоя душа
Так много сердцу говорила?[133]

---

[127] См.: «Южный край», 1888, 4 декабря, № 2726, стр. 2.

[128] А. К. Харьковский театр. «Харьковские губернские ведомости», 1841, 24 мая, № 20, Прибавления, стр. 190.

[129] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. II, 30 декабря, № 26, стр. 519.

[130] П. М.....ъ. Несколько слов о бенефисе г. Рыбакова, 2 февраля. «Харьковские губернские ведомости», 1858, 15 февраля, № 7, часть неофициальная, стр. 73. Курсив мой, — *Ю. Л.*

[131] См.: А. Клинчин. Николай Хрисанфович Рыбаков, стр. 232—233.

[132] См. описание ее игры: Н. Беклемишев. Харьковский театр. «Репертуар и Пантеон», 1843, т. III, кн. 8, стр. 165—168.

[133] Сб. «Павел Степанович Мочалов», М., 1953, стр. 87. См. также письмо Мочалова к Млотковской: там же, стр. 73.

Популярность Шекспира в 40-е годы проявлялась еще и в том, что его пьесы (главным образом «Гамлет») ставились любительскими труппами. К сожалению, сведения о таких постановках не попадали в современную им периодическую печать, и только случайные мемуарные упоминания, а также художественная литература позволяют нам как-то судить о них.

Сатирическое изображение «домашнего спектакля», в котором исполняют «Ромео и Юлию», содержится в повести молодого Некрасова «Опытная женщина» (1841). При подготовке спектакля пьеса безобразно сокращается и «прилаживается» к имеющимся декорациям и костюмам. «Об игре актеров-любителей и говорить нечего: если б не Зеницын, который один несколько соответствовал своей роли (Ромео, — *Ю. Л.*), то драму Шекспира легко было бы принять за комедию».[134] А в рассказе Некрасова «Капитан Кук» (1841) герой — отставной армейский капитан — представлен читателям как «любитель и участник благородных спектаклей», который «еще недавно ... играл „Отелло“ и был „трикраты“ вызван».[135]

Во второй части романа А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869) повествуется о неудачной попытке компании московских студентов и чиновников поставить «Ромео и Юлию» (гл. XVI, XVII), в четвертой части — об успешной постановке любителями «Гамлета» в провинциальном городе (гл. III, IV). Эта постановка предпринимается, после того как губернатор, желающий развлечь свою любовницу, предлагает своим чиновникам устроить «благородный спектакль», причем роли рассылаются участникам с жандармом. Еще раньше в романе «Тысяча душ» (1858) Писемский изобразил студента, страстного любителя театра, который намеревается поставить для «благородного спектакля» «Ромео и Юлию» и сыграть роль Ромео (ч. III, гл. VIII).

Выше уже упоминался роман Б. М. Маркевича «Четверть века назад» (1878), действие которого относится к 40-м годам. Первая часть романа посвящена описанию подготовки и представления «Гамлета» на домашнем театре в имении князей Шестуновых. В спектакле участвуют все местные и некоторые московские любители; выписывается специально режиссер из Малого театра. Для этой постановки, в которой играет молодая княжна, текст специально очищается от всех «рискованных» выражений и в сцене «мышеловки» Гамлет не кладет голову на колени Офелии, а только садится у ее ног.

Публицист Н. П. Колюпанов рассказал в своих воспоминаниях о том, как в 40-е годы кружок студентов Московского университета под впечатлением игры Мочалова принялся за изучение Шекспира и решил поставить «Ромео и Юлию». В подготовке спектакля принял участие С. П. Шевырев, но дело расстроилось, так как не удалось привлечь исполнительниц женских ролей.[136]

---

[134] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. V, М., 1949, стр. 244.

[135] Там же, стр. 155.

[136] Н. Колюпанов. Из прошлого. (Посмертные записки). «Русское обозрение», 1895, т. XXXII, № 4, стр. 531—532.

Но, быть может, наиболее своеобразная постановка «Гамлета» была осуществлена в 1847 г. старшими учащимися петербургской духовной семинарии. В семинарии поддерживался чуть ли не тюремный режим и всякие развлечения были запрещены. Поэтому подготовка к спектаклю производилась тайком, по ночам, после обхода инспектора. Были изготовлены декорации и костюмы из бумаги, составлен оркестр, распределены и разучены роли. «Зрелище началось ровно в 12 часов ночи. Оркестр сыграл маленькую увертюру, и занавес распахнулся... Все роли занимали или священники, или дьяконы, бывшие или настоящие при церквах в Петербургской губернии. Исполнение было очень добросовестно, потому что роли все знали, как говорят, „к зубу" и срепетованы были всеми старательно». Гамлет «был так хорош, что, наверно, не был бы последним из тех Гамлетов, которых я видел на Александринской сцене», — вспоминал один из участников этого необычного спектакля.[137] К 3 часам ночи все было закончено.

Все эти разрозненные факты, взятые вместе, позволяют заключить, что любительские постановки Шекспира были в 40-е годы широко распространенным явлением.

Утверждение Шекспира на русской сцене произошло в период господства романтического театра. Оно было обусловлено сложным комплексом причин, включавших в себя и общее развитие театрального искусства, и пропаганду русской критики, и, наконец, появление подходящих переводов, что в свою очередь явилось откликом на запросы литературы и театра. Уже в 30-е годы с классическими переделками шекспировских трагедий было покончено (отдельные рецидивы воскрешения дюсисовских пьес не меняют общей картины). На сценах идут хотя и «обработанные» переводы, но все же приближающиеся к подлинным пьесам Шекспира. Три великие трагедии: «Гамлет», «Отелло» и «Король Лир» — прочно входят в репертуар русского театра. (Не ставится лишь четвертая — «Макбет», потому что театральная цензура не позволяет показывать на сцене цареубийство).[138] В 1841 г. С. П. Шевырев засвидетельствовал: «С некоторых пор мы очень полюбили Шекспира на нашей сцене; это добрый знак. Стоит объявить трагедию Шекспира, и театр полон».[139]

Шекспировские трагедии исполняются в это время как романтические мелодрамы. Так играют и рядовые трагики, и ведущие — Каратыгин и Мочалов. Последний только внутренней силой своей вдохновенной игры поднимает мелодраму до уровня высокой трагедии. Восприятие Шекспира в русле романтической мелодрамы и явилось, видимо, главной причиной неуспеха шекспировских комедий, которые неоднократно пытался поставить

[137] Сам по себе. Гамлет, принц датский. Трагедия Шекспира. (Очерк из жизни петербургской бурсы). «Суфлер», 1879, 21 октября (2 ноября), № 3, стр. 2.

[138] См.: Ю. Левин. Шекспир и царская цензура. «Звезда», 1964, № 4, стр. 200.

[139] С. Ш. Бенефис г-на Мочалова. Представление Ромео и Юлии. «Москвитянин», 1841, ч. I, № 2, стр. 596.

Щепкин. В 1838 г. «Виндзорские кумушки», по выражению Белинского, «*тихо* упали на Петровском театре, несмотря на превосходную игру Щепкина».[140] И в Петербурге во время щепкинских гастролей комедия была холодно принята публикой и исполнялась лишь один раз.[141] Двукратная попытка поставить в московском театре «Комедию ошибок» в 1846 и 1852 гг. осталась попросту незамеченной.[142] А петербургский театральный обозреватель утверждал в 1847 г.: «Комедий Шекспира в настоящее время публика наша не смотрела бы, как бы хорошо они ни были обставлены и разыграны».[143] Русские зрители даже в Москве (где большую роль играла радикально настроенная интеллигенция, связанная с Московским университетом и передовыми кружками) были еще не подготовлены к восприятию народной фарсовой стихии шекспировских комедий.

В 1848 г. в Москве умер Мочалов, и вместе с ним окончилась целая эпоха воплощения шекспировских образов на русской сцене. «Со смертью Мочалова Шекспир почти сходит со сцены», — писал Родиславский.[144] То же самое произошло в Петербурге, когда в 1853 г. Александринский театр потерял сразу Каратыгина и Брянского. «Со смертью Каратыгина и Брянского репертуар Шекспира заглох», — вспоминал впоследствии И. Ф. Горбунов.[145] Причина этого состояла, разумеется, не только в смерти замечательных артистов. В русском театре утверждается новая, реалистическая, национальная драматургия. Основу репертуара составляют пьесы Островского, и Шекспир, хотя и не исчезает со сцены в 50-е годы, но занимает на ней уже более скромное место, чем прежде.

---

[140] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 383. В «Виндзорских кумушках» Щепкин играл Форда.

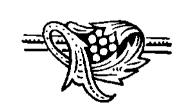
[141] См.: Санктпетербургские театры в 1838—1839 театральном году. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. I, 25 марта, № 12, стр. 260.

[142] См.: М. В. Карнеев. Пятьдесят лет из жизни артиста. Иван Васильевич Самарин и критики его сценической игры. М., 1882, стр. 16; В. И. Родиславский. Московские театры доброго старого времени, стр. 25.

[143] «С.-Петербургские ведомости», 1847, 16 мая, № 107, стр. 490.

[144] В. Родиславский. Пров Михайлович Садовский. «Русский вестник», 1872 т. С, № 7, стр. 446.

[145] И. Ф. Горбунов. Отрывки из воспоминаний. Сочинения, т. II, стр. 583. Об упадке на петербургской сцене шекспировской трагедии после смерти В. А. Каратыгина писал также В. А. Панаев (см.: П. А. Каратыгин. Записки, т. II. Л., 1930, стр. 385, 406).





Глава V

НА ПУТЯХ К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ ИСТОЛКОВАНИЮ ШЕКСПИРА

1

В условиях политической реакции николаевского царствования, при невозможности открытой социально-политической борьбы, литература и литературная критика приобретали важное значение как средство выражения общественного протеста. Стремительное развитие передовой русской общественной мысли в 30—40-е годы, преодоление метафизических философских систем Шеллинга и Фихте, усвоение диалектики Гегеля и затем материализма Фейербаха, переосмысленных применительно к русским условиям, увлечение идеями утопического социализма — все это получило непосредственное выражение в русской критике, и прежде всего в деятельности центральной фигуры русской общественной жизни того времени — В. Г. Белинского.

Восприятие Шекспира в России отразило эти идеологические процессы. Именно в 40-е годы утверждается реалистическое и демократическое осмысление его творчества. Критик некрасовского «Современника» В. П. Гаевский писал в 1849 г. о значении английского драматурга в развитии новейшей литературы: «Более близкое знакомство с произведениями Шекспира расширило круг понятий об искусстве. Уже не одну торжествующую добродетель и лицевые стороны человечества стали изображать писатели. Человек со всеми его странностями и пороками, принадлежащий даже к самому низкому обществу и стоящий на самой низшей ступени человеческого

достоинства, обратил на себя внимание искусства потому только, что он человек».[1]

Начало 40-х годов — время наибольшей славы и популярности Шекспира в России. «У нас пристрастие к Шекспиру доходит до мании, — пишет обозреватель «Северной пчелы», — но из всех возможных маний это самая простительная».[2] Даже беспощадная николаевская цензура проявляет к нему почтительное уважение. Когда, например, в 1841 г. цензор А. В. Никитенко доложил Петербургскому цензурному комитету о том, что в переводе драмы «Генрих IV» имеются выражения, «не отличающиеся строгим приличием», комитет постановил не исключать их, указывая, что «Шекспир принадлежит к писателям классическим в новейшей литературе и переводится на все языки без малейшего его изменения как создатель и образец новой драмы».[3] Правда, цензурная практика мало соответствовала такой «просвещенной» декларации, но само по себе заявление характерно.

Имя Шекспира в 40-е годы известно уже каждому грамотному человеку (а благодаря театру — иному неграмотному), его величие признано всеми. «Кто теперь не убежден в громадности гения Шекспира» (IV, 35),[4] — пишет Белинский в 1840 г. Правда, критика нередко указывает, что у большой части публики за пышными фразами о драматурге нет подлинного знания его творений. «Невежды, зевающие от драм Шекспира... вслух хвалят Шекспира и оскорбляются, если с ним не сравнивают кого бы то ни было», — возмущался Белинский в 1841 г. («Стихотворения М. Лермонтова»; IV, 480—481).[5] Спустя десять лет рецензент «Отечественных записок» восклицал: «Шекспир! Кто при этом имени не сумеет наговорить великолепнейших фраз, беспредельно общих похвал, кто не сумеет придать самых звучных эпитетов *творцу* новейшей драмы, *великому, необъятному, громадному* и проч. — Шекспиру?».[6] Тем не менее эти и подобные упреки, быть может, более, чем что-либо иное, говорят о непререкаемом авторитете имени драматурга в то время.

---

[1] Выставка в имп. Академии художеств. Октябрь, 1849. «Современник», 1849, т. XVIII, № 11, отд. II, стр. 80. О принадлежности статьи В. П. Гаевскому см.: В. Боград. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. М.—Л., 1959, стр. 131, 485.

[2] В. В. В. ‹В. М. Строев.› Разные разности. «Северная пчела», 1842, 5 февраля, № 28, стр. 111.

[3] Цит. по: Ю. Левин. Шекспир и царская цензура. «Звезда», 1964, № 4, стр. 199. Там же далее приводятся сведения о цензурных запрещениях и искажениях произведений Шекспира во время царствования Николая I.

[4] Здесь и ниже ссылки в тексте на произведения Белинского с указанием тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры) даются по изданию: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, тт. I—XIII, Изд. АН СССР, М., 1953—1959.

[5] См. также в его статьях «Русская литература в 1840 году» (IV, 445), «Деяния Петра Великого...» (1841; V, 93), «Петербургская литература» (1845; VIII, 559) и в письме к М. А. Бакунину от 26 февраля 1840 г. (XI, 483).

[6] «Отечественные записки», 1851, т. LXXVIII, № 10, отд. VI, стр. 81. См. также: А. В. Дружинин. Письма иногороднего подписчика. Письмо XIV (апрель 1850). Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1865, стр. 346—347.

Интерес к Шекспиру широко отразился в русской литературе 40-х годов. Можно назвать буквально десятки произведений, в которых встречаются эпиграфы из Шекспира или шекспировские реминисценции; герои читают Шекспира, цитируют его, сравнивают себя или окружающих с шекспировскими персонажами. В повести А. В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847), например, Константин Сакс рассказывает жене историю Отелло и Дездемоны.[7] Герой рассказа И. И. Панаева «Мой иногородний друг» читает своей возлюбленной «Короля Лира». «... Я... читал с большим увлечением, потому что я видел, как она тонко понимает все и с каким сочувствием и любопытством следит за чтением».[8] «Ромео и Юлию» читает своей возлюбленной герой повести Нестроева (П. Н. Кудрявцева) «Без рассвета» (1847). «Если бы ты видел, — пишет он приятелю, — каким непритворным огнем горели глаза ее при вдохновенных речах Юлии, каким глубоким сочувствием было полно все существо ее».[9] В рассказе П. В. Анненкова «Странный человек» (1851) герой, говоря о своем приезде на постоялый двор, уверяет, что «Ричард III тем же самым голосом требовал: коня! каким я покрикивал засуетившемуся хозяину: Самовар!..». Он же читает монолог Гамлета «Быть или не быть».[10] Героиня повести Ю. Жадовской «Переписка» (1849) признается: «Шекспир заставил трепетать меня. Счастлив тот, кому дано разгадать тайну человеческого сердца!».[11] В романе А. Ф. Писемского «Богатый жених» (1851) молодой помещик Шамилов пишет статью о «Гамлете»; этой статьей интересуется московская барышня Вера Павловна (ч. I, гл. 3). А в повести Николая М. (П. А. Кулиша) молоденькая девушка Наденька цитирует Шекспира и на вопрос друга, кто это, отвечает: «Это наш приятель. Я когда-нибудь познакомлю тебя с ним, когда ты будешь того стоить. — Старик? — Да, ему уж лет двести будет».[12]

Все эти примеры, число которых можно значительно увеличить, являются выразительным свидетельством необычайно возросшей популярности английского драматурга в 40-е годы.

В истории русского шекспиризма XIX в. критическая деятельность Виссариона Григорьевича Белинского (1812—1848) занимает центральное место. Именно Белинский осуществил переход от романтического истолкования Шекспира к реалистическому, и его идеи имели решающее значение для осмысления творчества английского драматурга в России в 40-е и последующие годы.[13] Первое знакомство Белинского с Шекспиром отно-

[7] См.: А. В. Дружинин. Полинька Сакс. М., 1955, стр. 5.

[8] И. И. Панаев, Первое полное собрание сочинений, т. V, СПб., 1889, стр. 195.

[9] «Современник», 1847, т. I, № 2, стр. 137.

[10] Там же, 1851, т. XXVII, № 5, отд. I, стр. 8, 25.

[11] «Москвитянин», 1849, ч. II, № 8, отд. I, стр. 184.

[12] «Современник», 1852, т. XXXIV, № 8, отд. I, стр. 183.

[13] Взглядам Белинского на Шекспира посвящены статьи: Н. Стороженко. Шекспир и Белинский. «Мир божий», 1897, № 3, стр. 126—140 (то же в его кн.: Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 254—274); Г. М. Фридлендер. Белин-

силось еще ко времени учения в пензенской гимназии, где М. М. Попов, талантливый и любимый учениками преподаватель естественной истории, страстный любитель литературы, нередко переходил на уроках от своего предмета «к поэзии разных стран, потом... к целому миру в сочинениях Тацита и Шекспира».[14] Летом 1827 или 1828 г. Белинский участвовал в постановке на домашнем театре «Отелло» (в переделке Дюсиса—Вельяминова) и «с большим одушевлением» сыграл роль Пезарро (Яго).[15] Осенью 1829 г. он видел в Москве Мочалова в роли Отелло и пришел в восторг.[16]

Увлечение молодого Белинского Шекспиром нашло поддержку в кружке Станкевича, где царил культ английского драматурга. «Шекспир, Гете, Шиллер были постоянно на языке у этих восторженных почитателей искусства; первый стоял превыше всего, как предмет безусловного поклонения».[17] Свидетельством этого поклонения служат немногочисленные, но выразительные упоминания имени драматурга в письмах Н. В. Станкевича. Так, 18 мая 1833 г. Станкевич писал из Москвы в Петербург своему другу Я. М. Неверову, что завидует его возможности «видеть Шекспирова „Гамлета" *вполне* на театре». «О, это наслаждение!» — восклицает он. 14 июня 1835 г. он сообщал ему, что едет в деревню «читать и читать» «главное — Шекспира», а в письме от 16 октября 1837 г. цитировал «Гамлета».[18] Близкий молодому Белинскому Т. Н. Грановский, читая Тацита, отмечал: «После Шекспира мне никто не давал такого наслаждения»; он поражался, как Шлегель мог «ставить наряду с Шекспиром» Кальдерона.[19] Сестрам он писал 19 декабря 1840 г., что «Буря» — «прекраснейшая вещь», которую надо «прочесть два или три раза, чтобы оценить по достоинству».[20] И Станкевич, и Грановский были постоянными посетителями театра, когда давались пьесы Шекспира.[21] К кружку Станкевича примкнули впоследствии В. П. Боткин, чья деятельность пропагандиста зарубежного шекспироведения рассматривается ниже, и М. Н. Катков — переводчик «Ромео и Юлии». В. И. Красов, присяжный поэт кружка, писал «Стансы к Дездемоне».[22]

ский *и* Шекспир. В кн.: Белинский. Статьи и материалы. Л., 1949, стр. 147—173; М. М. Морозов. Белинский о Шекспире. В его кн.: Избранные статьи и переводы. М., 1954, стр. 223—242.

[14] И. И. Лажечников. Заметки для биографии Белинского. В кн.: В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1962, стр. 37.

[15] Д. П. Иванов. Сообщения при чтении биографии В. Г. Белинского (А. Н. Пыпина). В кн.: В. Г. Белинский в воспоминаниях современников, стр. 94.

[16] См. его письмо к родителям от 9 октября 1829 г. (XI, 19).

[17] А. Н. Пыпин. Белинский, его жизнь и переписка, т. I. СПб., 1376, стр. 104—105.

[18] Н. В. Станкевич. Переписка 1830—1840. М., 1914, стр. 221, 324, 390.

[19] Письма к Я. М. Неверову от 23 февраля и 2 апреля 1837 г.: Т. Н. Грановский и его переписка, т. II. М., 1897, стр. 395, 400.

[20] Там же, стр. 107.

[21] См.: Н. В. Станкевич. Переписка, стр. 308, 509; Т. Н. Граиовский и его переписка, т. I, стр. 82; т. II, стр. 346, 369, 396.

[22] Под таким заглавием известны два стихотворения Красова. Первое («Зачем так поздно ты явилась», 1838) публиковалось трижды: «Московский наблюдатель», 1838,

Наконец, страстным почитателем Шекспира был весьма близкий к кружку Станкевича его земляк А. В. Кольцов. «...Шекспир восхищал его, — писал о Кольцове Белинский, — даже в посредственных и плохих переводах, и он с жадностию собирал, читал и перечитывал их» (IX, 500). Известия о чтении Шекспира, сведения о новых переводах, просьбы прислать их встречаются постоянно в письмах Кольцова. Вот характерный отрывок из письма Белинскому от 28 апреля 1840 г.: «Павел Степанович (Мочалов, — *Ю. Л.*) говорил, что Кетчер с братиею хотят приняться за всего Шекспира, переводить; дай-то бог, в ноги поклонюсь за него, только бы поскорей. Хочу выписать пока „Пантеон"... в нем, я слышал, будут напечатаны: „Буря", „Сон в летнюю ночь", „Кориолан". Да, может у Мочалова возьму „Ричарда Третьего"».[23] Он пишет, что каждую статью о Шекспире «рад... читать и уважать».[24] Сестре своей он посылает рукописный перевод «Ричарда II» (вероятно, А. И. Кронеберга) и советует ей читать статьи о драматурге.[25] По свидетельству И. И. Панаева, Шекспир произвел на Кольцова «глубокое впечатление; он говорил о нем с энтузиазмом, особенно о „Гамлете", которого, по его словам, объяснил ему еще более Мочалов на сцене».[26] В 1840 г. Кольцов написал думу «Шекспир» (окончательное название — «Поэт»), в которой воплотил идеи, господствовавшие в кружке Станкевича.[27]

В этих условиях складывалось восторженное преклонение Белинского перед Шекспиром, которое он сохранял всю свою жизнь. «Я полон драмою Шекспира», — писал он Станкевичу 2 октября 1839 г. (XI, 407). Шекспир для него «царь поэтов, единственный и несравненный» (1835; I, 306; ср. 1841; V, 198); «царь драматических поэтов, увенчанный целым человечеством и ни прежде, ни после себя не имеющий себе соперника» (1838; II, 254); он «не имеет себе равного между поэтами» (1842; VI, 369); он — «глубокий сердцеведец, мирообъемлющий созерцатель», чьи «произведения удивляют своею многосторонностью и многоразличием направлений» (1844; VII, 318, 314), и т. д. Показательно восклицание, вырвавшееся у Белинского, когда он читал «Антония и Клеопатру»: «Бога ради,

---

ч. XVIII, август, кн. 2, стр. 362—363; «Библиотека для чтения», 1839, т. XXXIII, № 3, отд. I, стр. 8—9; «Отечественные записки», 1841, т. XVII, № 8, отд. III, стр. 160 («Это были мои задушевные стишки», — писал Красов Белинскому: В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 112); второе («О ты — добра, ты — ангел доброты!», 1840): «Отечественные записки», 1840, т. X, № 3, отд. III, стр. 102. О «тихом стенанье *другой* Дездемоны» Красов писал в «Элегии» («При сильных страданьях, при едкой печали», 1838): «Отечественные записки», 1840, т. XII, № 10, отд. III, стр. 230.

[23] А. В. Кольцов. Полное собрание сочинений, СПб., 1909, стр. 212. См. также письма к А. А. Краевскому от 13 марта 1837 г., 27 декабря 1838 г., В. Г. Белинскому, май, 28 сентября 1839 г., 15 августа, 15 декабря 1840 г. (там же, стр. 166, 189, 195, 197, 216, 225) и список «Нужные книги» (1838; там же, стр. 316—317).

[24] Там же, стр. 221.

[25] См. письмо от 10 января 1841 г.: там же, стр. 230.

[26] И. И. Панаев. Литературные воспоминания, стр. 111.

[27] См.: В. Ярмерштедт. Миросозерцание кружка Станкевича и поэзия Кольцова. «Вопросы философии и психологии», 1894, кн. 22, стр. 168.

Боткин, скажи мне, есть ли у Шекспира хоть что-нибудь, не говорю дрянное, а не великое, не божественное?» (письмо от 12 августа 1840 г.; XI, 540).[28]

Но при неизменном преклонении перед величием Шекспира взгляд Белинского на него менялся в зависимости от идейно-философской эволюции, в процессе которой критик прошел сложный путь от романтического идеализма к революционно-демократическому мировоззрению, опирающемуся на философский материализм и реализм в области эстетики. Менялось и место, занимаемое Шекспиром в творчестве Белинского. Специально посвященных Шекспиру работ у него немного: статья «„Гамлет“. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) да несколько рецензий на переводы; важнейшие из них — о переводах «Гамлета» Н. А. Полевого (1838) и А. И. Кронеберга (1844). Не были написаны ни статья о римских драмах Шекспира, дважды обещанная читателям в 1840—1841 гг. (см. IV, 321, 581), ни статья о «Ромео и Джульетте», о которой Белинский писал Боткину 16 января 1841 г. (см. XII, 18). Но почти всегда, когда он писал об общих литературно-эстетических вопросах, особенно до 1843 г., он касался Шекспира. В середине 30-х годов Белинский стоит на позициях господствовавшей в кружке Станкевича романтической эстетики, философской основой которой служили попеременно идеалистическая философия Шеллинга и Фихте. В Шекспире он видит выражение романтического идеала всеобъемлющего поэтического духа. «Шекспир был романтик» (I, 69), — заявлял он в «Литературных мечтаниях» (1834) и характеризовал его почти в тех же выражениях, что и Кюхельбекер десятью годами раньше:[29] «...Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир постиг и ад, и землю, и небо: царь природы, он взял равную дань и с добра и с зла и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной!» (I, 32).

Поэзия, считает Белинский в этот период, не имеет цели вне себя, поэт творит стихийно и бессознательно. Мимоходом критик замечает, что Шекспир был «невеждой», но обладал «талантом самобытным, независимым от обстоятельств жизни» («И мое мнение об игре г. Каратыгина», 1835; I, 180). Тот же взгляд исповедовал и Н. В. Станкевич, который писал 24 июля 1833 г. Я. М. Неверову: «Не верю, чтобы Шекспир имел ясное (логически ясное) понятие о смысле своих драм; он творил „так“, потому что „так“ являлась ему жизнь и возбуждала его гений».[30]

---

[28] С произведениями Шекспира Белинский, не владевший английским языком, знакомился в основном по французскому переводу Летурнера—Гизо (Oeuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot, Paris, 1821); это издание сохранилось в библиотеке критика. Кроме того, Белинский был хорошо знаком с переводами шекспировских драм, за появлением которых он внимательно следил. Из отдельных изданий в его библиотеке сохранились два перевода «Гамлета» — М. П. Вронченко и Н. А. Полевого — и старый перевод «Ричарда III» (СПб., 1787). На всех этих изданиях имеются пометки Белинского (см: «Литературное наследство», т. 55, М., 1948, стр. 502—507, 565—566).

[29] Ср. выше, стр. 132.

[30] Н. В. Станкевич. Переписка, стр. 237.

Для Белинского из бессознательности вытекает и «объективность» творчества. Он писал о Шекспире в «Литературных мечтаниях»: «Каждая его драма есть мир в миниатюре: у него нет, как у Шиллера, любимых идей, любимых героев... Спросите у Шекспира, спросите у этого царя чародеев: для чего он сделал из Лира слабого, полуумного старичишку, а не идеал нежного отца», и, приведя подобные вопросы относительно Макбета, леди Макбет, Корделии и ее сестер, завершал: «Он сказал бы вам в ответ, что так бывает в мире, что иначе быть не может! — Да это беспристрастие, эта холодность поэта, который как будто говорит вам: *так было, а впрочем, мне какое дело!* — есть высочайший зенит художественного совершенства» (I, 32—33). В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) критик вновь развивал эту мысль, утверждая, что у Шекспира «нет идеалов в общепринятом смысле этого слова... У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов: он бесстрастен, как „думный дьяк, в приказах поседелый“, который „спокойно зрит на лица подсудимых, добру и злу внимая равнодушно“» (I, 266).

К идее «объективности гения», которая сделала Шекспира «драматургом по преимуществу», Белинский возвращается и в статье о «Гамлете»: «Для Шекспира нет ни добра, ни зла: для него существует только жизнь, которую он спокойно созерцает и сознает в своих созданиях, ничем не увлекаясь, ничему не отдавая преимущества» (II, 256). Если учесть, что в эту пору увлечения гегелевской философией жизнь в понимании Белинского — это «вечный дух, проявляющийся в жизни людей и открывающийся в ней самому себе» (II, 301), то абстрактно-логическое развитие понятия объективности лишало поэта индивидуальности, превращало его в безличного посредника откровений вечного духа. Но художественное чутье критика прорывалось через эти надетые на себя философские вериги. В статье о «Гамлете» он уже не настаивает на бесстрастии поэта; напротив, он пишет: «Впрочем, эта объективность совсем не есть бесстрастие: бесстрастие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностию своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений» (II, 256).

В дальнейшем Белинский преодолевает представление о полной объективности и бессознательности шекспировского творчества. Уже в «Разделении поэзии на роды и виды» (1841) он писал об органическом слиянии в шекспировской драме объективного и субъективного элементов, отражения действительности и рефлексии поэта. «В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство... В них и пластицизм и рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения, и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный проникли друг друга и слились в неразрывном единстве» (V, 58). Итог размышлений Белинского над этой проблемой был сформулирован на основе реалистической эстетики. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он подчеркивал глубину шекспировской мысли, связанное с эпохой интеллектуальное богатство его творчества и решительно

отвергал концепцию «чистого искусства». «Обыкновенно ссылаются на Шекспира и особенно на Гете, как на представителей свободного, чистого искусства, — писал Белинский, — но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии» (X, 309).

Еще в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» критик сделал весьма существенную попытку, правда еще с идеалистических позиций, определить историческое значение Шекспира. И здесь уже он характеризовал его как поэта действительной жизни, представителя «реальной» поэзии нового времени, сменившей «идеальную» поэзию древности. Белинский указывал, что Шекспир «навсегда помирил и сочетал» поэзию «с действительной жизнию... Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства, и он нашел себе отзыв в поэтах новейшего времени» — Гете, Шиллере, Вальтере Скотте (I, 266—267). Отныне взгляд на Шекспира как поэта действительности утверждается в сознании Белинского. В 1838 г. он пишет с полной определенностью: «В драме Шекспира нет вымысла в обыкновенном и пошлом значении этого слова; каждая драма его есть самое верное, самое точное описание события, случившегося в действительном мире, но известного только одному Шекспиру, как будто он сам присутствовал при его развитии и ходе» («Уголино. Соч. Н. Полевого»; II, 439). В это время представление Белинского о действительности еще гегельянское, идеалистическое. Утверждая в 1840 г., что «Шекспир — поэт действительности, а не идеальности», Белинский тут же добавлял: «В сущности, Шекспир более идеальный поэт, нежели Шиллер... Правда, Шекспир крепко держался земли, но, вероятно, потому, что сама земля или так называемый мир земной есть вечная идея, из надзвездных областей идеальной возможности ставшая особым, в самом себе замкнутым явлением» (IV, 165—166).[31]

В конце 30-х годов Белинский, принявший гегелевское положение: «все, что действительно, то разумно», пришел к так называемому «примирению с действительностью», отразившемуся в его статьях 1838—1840 гг. Однако

---

[31] Ту же идею развивал А. В. Кольцов в своей думе «Поэт» (первоначально: «Шекспир»):

Мир есть тайна бога,
Бог есть тайна жизни;
Целая природа —
В душе человека.

. . . .

Властелин художник
Создает картину,
Великую драму
Историю царства.

В них дух вечной жизни,
Сам себя сознавши,
В видах бесконечных
Себя проявляет.

И живет столетья,
Ум наш поражая,
Над бездушной смертью
Вечно торжествуя.

при всей ошибочности этой идеи утверждение «действительности» в качестве основы поэтического творчества таило в себе в пору гегельянства Белинского реалистические тенденции, которые в дальнейшем своем развитии позволили ему преодолеть романтическое мировосприятие и взрывали изнутри систему «абсолютного идеализма».[32] Не менее важным в этом отношении было установление связи Шекспира с поэзией нового времени, которое формулировалось уже в приведенном выше отрывке из статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя». Как мы показали, предшественники Белинского, и Полевой и Надеждин, предпочитали относить Шекспира к средним векам, отрывали его от новейшей литературы. Подобную позицию занимали и западноевропейские истолкователи Шекспира, не только романтики, но даже и Гегель, сумевший в известной мере определить реалистические черты творчества драматурга.[33] В процессе преодоления романтизма Белинский развивал эту мысль дальше. Он писал в статье о «Горе от ума» (1840), что «новейшее искусство, начатое Шекспиром и Сервантесом, не есть ни классическое, потому что „мы не греки и не римляне", и не романтическое, потому что мы не рыцари и не трубадуры средних веков», и показывал, что романтики ничего не поняли в Шекспире, провозгласив отличительным характером его поэзии «*дикость* и *мрачность*» (III, 428—429). «Шекспир — поэт нового времени, нового искусства — поэт не *идеалов*, а *действительности*», — повторил он в том же году («„Очерки русской литературы" Н. Полевого»; III, 508) и в следующем: «. . . Шекспир, на которого Шлегели, по странному противоречию с самими собою, думали опираться, был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени, поэтом полной действительности, а не одного какого-нибудь из ее моментов» (статьи о народной поэзии; V, 297). В дальнейшем борьба с романтическим истолкованием Шекспира стала еще определеннее.[34]

Отход Белинского в начале 40-х годов от философии Гегеля проявился, в частности, в том, что он отверг гегельянскую философскую критику Шекспира, которой увлекались литераторы его окружения (Боткин, Катков) и приверженцем которой был он сам. В 1838 г. он поместил в «Московском наблюдателе» переведенную М. Н. Катковым статью немецкого толкователя Шекспира, правого гегельянца Г.-Т. Рётшера «О философской критике художественного произведения»,[35] в которой находил «поэтическую прелесть выражения» и «энергию могучей мысли» (II, 560). Согласно методу немецкого эстетика, сводившего содержание художественного произведения к выражению отвлеченных метафизических идей, Белинский сам тогда же, разъясняя читателям журнала статью Рётшера, писал в виде примера, что в «Отелло» «основная идея драмы есть *идея ревности*, и *все* лица драмы, каждое имея свое особое значение, служат к выражению

---

[32] См.: В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, стр. 258—260.

[33] Подробнее об этом см.: Г. М. Фридлендер. Белинский и Шекспир, стр. 151—152.

[34] См., например, обвинение русских романтиков в непонимании Шекспира в статье «Русская литература в 1842 году» (VI, 518).

[35] «Московский наблюдатель», 1838, ч. XVII, май, кн. 2; июнь, кн. 1 и 2.

основной идеи» («Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина»; II, 561).[36] Ему даже самому «хочется попытаться на нечто похожее на философскую критику à la Рётшер» (письмо к И. И. Панаеву от 19 августа 1839 г.; XI, 374).

Но в 1840 г. у Белинского начинают появляться сомнения в необходимости того анализа, которому подвергала Шекспира немецкая философская критика, хотя интерес к работам Рётшера он еще сохраняет.[37] Однако, освобождаясь от «примирения с действительностью», он начинает осознавать охранительный характер философствования немецкого эстетика. «...Рётшера уважение к субстанциальным элементам жизни мне не нравится (может быть, потому, что я теперь в другой крайности)», — писал он Боткину 11 декабря 1840 г. (XI, 578). И скоро реакционная сущность философской критики становится ему вполне ясна. Он понимает, что Рётшер стремится «из великого Шекспира делать маленького Рётшера. Пигмеи все эти гегеляты!» (письмо к Боткину от 28 июня 1841 г.; XII, 54). Особенно наглядно разъясняет Белинский реакционный смысл писаний Рётшера в письме к Боткину от 3 апреля 1843 г.; он показывает, что подмена в драмах Шекспира реальных противоречий действительности столкновением отвлеченных «субстанциальных» идей, приводимых «в гармонию примирения», имеет скрытую цель оправдать эти противоречия и утвердить их вечность и незыблемость (см. XII, 152).

Отказ от выискивания в драмах Шекспира воплощения абсолютных идей, общее развитие взглядов Белинского на отношение искусства к общественной жизни, диалектический историзм его философского мышления 40-х годов приводят критика к новому пониманию шекспировской драматургии. Особенности шекспировского творчества связываются теперь с историческими и национальными условиями Англии его времени. В 1835 г., в пору романтического идеализма, Белинский доказывал, что гений не зависит от своего времени и народа и что «Шекспир и при дворе Людвига XIV остался бы Шекспиром» («Стихотворения Кольцова»; I, 385). А в 1841 г. он уже утверждал прямо обратное: «Хотя Шекспир, в своих драмах, выводил и не одних англичан, но и французов, и немцев, и итальянцев, и даже древних римлян и греков, но, читая его, вы понимаете, что только в Англии мог явиться такой драматург». Причину этого критик видит в жестокой социально-политической борьбе, в которой складывалось английское государство (в частности, он ссылался на трагическую историю Марии Стюарт, в которой видел «все элементы драмы, кроющиеся в английской истории») (статьи о народной поэзии; V, 318).

В статье о значении слова «литература» (1842—1844) Белинский сделал попытку более или менее полно охарактеризовать исторические и нацио-

---

[36] О том, что «Отелло» воплощает «идею ревности», Белинский писал также в статьях: «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835; I, 286), «О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя"» (1837; II, 160) и «Горе от ума» (1840; III, 435).

[37] См. его письма к В. П. Боткину от 1 марта, 12 августа и 11 декабря 1840 г. (XI, 473, 540—541, 578).

нальные предпосылки искусства Шекспира.[38] В развитии страны он отмечает «зрелище самых поразительных противоположностей» и стремится объяснить английский национальный характер как порождение социально исторических противоречий. «Нигде индивидуальная, личная свобода не доведена до таких безграничных размеров и нигде так не сжата, так не стеснена общественная свобода, как в Англии. Нигде нет ни такого чудовищного богатства, ни такой чудовищной нищеты, как в Англии. Нигде так не прочны общественные основы, как в Англии, и нигде, как в ней же, не находятся они в такой опасности ежеминутно разрушиться, подобно чересчур крепко натянутым струнам инструмента, ежеминутно готовым лопнуть» (V, 644—645). Все эти противоречия определили и специфические особенности английской поэзии, в частности драматической поэзии Шекспира; такой поэт мог «явиться только в стране, которая развилась под влиянием страшных политических бурь, и еще более внутренних, чем внешних; в стране общественной и практической, чуждой всякого фантастического и созерцательного направления, диаметрально противоположной восторженно-идеальной Германии и в то же время родственной ей по глубине своего духа» (V, 645). И в другой статье: «Энергия национального духа англичан, которой они обязаны своим государственным величием, своею всемирной торговлею и своими всемирными завоеваниями и поселениями, трагически выражалась в политических и религиозных переворотах. Отсюда эта мрачность и суровое величие их поэзии; отсюда же происходят и их великие успехи в драматической поэзии: сама история Англии есть ряд трагедий, — и Шекспиру легко могла войти в голову мысль писать трагические хроники Англии: материалы были у него под рукою, — стоило только оживить их духом поэзии» («Сочинения Державина»; VI, 617).

По мере того как углублялся историзм Белинского, он конкретнее представлял связь Шекспира со своей страной, с определенным моментом ее истории. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик писал: «Поэт прежде всего — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других. Шекспир был поэтом *старой веселой* Англии, которая в продолжение немногих лет вдруг сделалась суровою, строгою, фанатическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти. Из этого видно, что родись он десятилетиями двумя позже, — гений его остался бы тот же, но характер его произведений был бы другой» (X, 305). Таким образом, творчество Шекспира осмыслялось в итоге как воплощение и эпохи Возрождения

---

[38] В виде краткого тезиса Белинский сформулировал это еще в 1841 г. в статье «Русский театр в Петербурге»: «Историческая драма возможна только при условии борьбы разнородных элементов государственной жизни. Недаром только у одних англичан драма достигла своего высшего развития; не случайно Шекспир явился в Англии, а не в другом каком государстве: нигде элементы государственной жизни не были в таком противоречии, в такой борьбе между собою, как в Англии» (V, 496).

в Англии, и кризиса возрожденческого гуманизма в результате наступления буржуазного пуританства.

Так, преодолевая идеалистические и метафизические концепции, Белинский вырабатывал подлинно научное воззрение на Шекспира, выяснял национально-историческую обусловленность его реализма. При всем своем преклонении перед гением английского драматурга Белинский видел, как нация и эпоха ограничивали мышление Шекспира. Ценя художественные достоинства хроники «Король Генрих VI», он, однако, возмущался националистическими предрассудками драматурга, заставившими его «исказить так позорно и бесчестно высокий идеал Анны д'Арк». «Да будет проклята всякая народность, исключающая из себя человечность! — восклицает Белинский. — Она заставила написать глупейшую мерзость такого мирового гения» (письмо к В. П. Боткину от 28 июня 1841 г.; XII, 54). С позиций историзма критиковал Белинский и тех интерпретаторов Шекспира, которые пытались истолковать сверхъестественные явления в его драмах (например, ведьм в «Макбете») как некую символику.[39] Даже гений, доказывает критик, не может выйти за пределы, положенные ему его эпохой. «Шекспир, может быть, величайший из всех гениев в сфере поэзии», «не был чужд слепоты своего времени, — и, вводя ведьм в свою великую трагедию, он нисколько не думал делать из них философические олицетворения и поэтические аллегории» («Петербургский сборник», 1846; IX, 576).

Исторический подход позволил Белинскому в 40-е годы определить отношение шекспировской драматургии к современной литературе. В ранних статьях этот вопрос прямо не ставился, но подразумевалось, что Шекспир может и должен служить образцом для современной литературы. Теперь же, считая, что задача литературы — изображать жизнь и воплощать идеи *своего времени*, Белинский приходит к выводу, что прямое подражание Шекспиру, связанному с иной эпохой, не соответствует потребностям современности. Исходя из этого, Белинский выступал не только против «мелких подражателей», у которых выходило «пошло, отвратительно и бессмысленно то, что у Шекспира живописно, поучительно и исполнено глубокого смысла» (IX, 18), но и вообще против превращения Шекспира в объект для подражания. «...Трагедия самого Шекспира, — указывал он, — для нашего времени так же не годится, как трагедия Расина». Критик тут же оговаривается, чтобы его не поняли так, будто он вообще отрицает значение Шекспира для современности: «Не в том смысле не годится, чтоб ее теперь нельзя было читать, — боже нас сохрани от такой варварской мысли! — но в том, что *современную нам действительность невозможно изображать в духе и форме шекспировской драмы*» («Иван Андреевич Крылов», 1845; VIII, 576. Курсив мой, — *Ю. Л.*). Поэтому Белинский, например, с иронией и возмущением писал о французских романтиках, создающих «новых Отелликов вроде Марселя в нелепой повести Эжена Сю „Крао" и *безыменного господина* в отвратительной

[39] В числе этих интерпретаторов Белинский, возможно, имел в виду и Гегеля; см. его толкование ведьм в «Макбете» (Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 235).

повести Дюма „Une vengeance“» и не понимающих, что «Отелло» «есть картина того варварского времени, в которое жил Шекспир и в которое муж считался полновластным господином своей жены» («Сочинения А. Пушкина», ст. 7; VII, 393).

Это, конечно, не означало, что творчество Шекспира стало для Белинского лишь «историческим памятником».[40] Отрицая прямое подражание ему, Белинский продолжал считать Шекспира образцом реалистического поэта, тесно связанного с духовными потребностями и стремлениями своей эпохи. Отсюда интерес критика к драматургическому искусству Шекспира, который, например, «в ограниченном объеме драмы сосредоточивает всю жизнь исторического лица». «Он включает в свою драму только те черты из жизни ее героя, только те факты из события, избранного для драматической картины, которые имеют прямое отношение к идее его создания, а все прочее, хотя бы само по себе и интересное, но не относящееся к основной идее его произведения, он исключает как ненужное» («Стихотворения М. Лермонтова»; IV, 491). Требуя демократизации драматургии, реалистического приближения ее к жизни,[41] Белинский приводил Шекспира, у которого «вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные», в пример того, что «элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как в жизни» («Горе от ума»; III, 448). Более четко и определенно критик выразил эту мысль в конце жизни, когда писал, что «знакомство с драмами Шекспира показало, что всякий человек, на какой бы низкой ступени общества и даже человеческого достоинства ни стоял он, имеет полное право на внимание искусства потому только, что он человек» («Ответ „Москвитянину“», 1847; X, 242).

Из отдельных произведений Шекспира больше всего привлекал Белинского «Гамлет». Недаром он написал об этой трагедии специальную статью — первое в России посвященное Шекспиру произведение таких масштабов, в котором были синтетически соединены детальный разбор трагедии, раскрытие ее философского смысла, анализ ее сценического воплощения, причем это было сделано с подлинно художественной силой и вдохновением и неотразимой убедительностью.[42]

«„Гамлет“ — это блистательнейший алмаз в лучезарной короне царя драматических поэтов» (II, 254), — восклицал критик. Как художественное произведение, считал он, «Гамлет» «представляет собою последнюю грань, далее которой не дерзает сам гений» (IV, 563). Для Белинского оценка

---

[40] Еще в 1840 г. Белинский резко критиковал Ф. В. Булгарина, заявившего, что Шекспир «*должен быть для нашего века не образцом, а только историческим памятником*» (см. IV, 58, 65).

[41] См.: А. Лаврецкий. Эстетика Белинского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 251—252.

[42] И. И. Панаев писал Белинскому 16 июля 1838 г.: «Жду с нетерпением 3 № „Наблюдателя“... чтобы прочесть окончание Вашей статьи о *Гамлете:* началом этой статьи я просто лакомился. Еще до нее у нас никто порядочно не говорил об этом дивном создании» (В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 197—198).

Гамлета тесно переплеталась с анализом духовной драмы близкого ему круга, в том числе и его собственной.[43] Он продолжал начатую Полевым традицию осмысления через образ Гамлета трагедии своего поколения. Недаром он писал: «Гамлет!.. это жизнь человеческая, это человек, *это вы, это я, это каждый из нас*, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле» (II, 254. Курсив мой, — *Ю. Л.*).

Первоначально, в пору «Литературных мечтаний», Белинский вполне разделял взгляд Гете и считал Гамлета человеком «с замыслом гиганта и волею ребенка, который на каждом шагу падает под тяжестью подвига, предпринятого не по силам!..» (I, 32; ср. «О русской повести и повестях г. Гоголя»; I, 296). Собственно, даже и в статье о «Гамлете» критик не отверг прямо концепции Гете; напротив, он писал о немецком поэте: «гений понял гения» (II, 262), и ссылался на его взгляд как на нечто твердо установленное (II, 257). Тем не менее Белинский, в сущности, преодолел гетевскую точку зрения, что слабость воли есть свойство души Гамлета и что в основе трагедии лежит чисто психологическая коллизия. «Гамлет, — пишет он, — выходит из своей борьбы, т. е. побеждает слабость своей воли, следовательно, эта слабость воли есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи — идеи распадения вследствие сомнения, которое в свою очередь есть следствие выхода из естественного сознания» (II, 257).[44]

Для правильного понимания статьи Белинского необходимо учесть связь ее с философией Гегеля, которой критик был увлечен в это время.[45] Согласно Белинскому, Гамлет отражает развитие человеческой мысли, ее становление и возмужание. Гамлет до начала трагедии — «прекрасная душа», он доволен жизнью и счастлив, потому что действительность пока

---

[43] Г. М. Фридлендер. Белинский и Шекспир, стр. 162.

[44] Истолкование статьи Белинского о «Гамлете» содержится в работах: Г. М. Фридлендер. Белинский и Шекспир, стр. 161—165; А. Лаврецкий. Комментарии. В кн.: В. Г. Белинский. Избранные сочинения, т. I, ГИХЛ, 1934, стр. 581—585; А. Лаврецкий. Эстетика Белинского, стр. 232—236; С. Атаир-Руднева. Взгляд Белинского на Гамлета в связи с развитием философского миросозерцания критика. В ее кн.: Загадка вечности. Новый взгляд на Гамлета. Пгр., 1917, стр. 15—62. Последняя работа изобилует произвольными утверждениями, однако здесь впервые статья Белинского разобрана в свете философии Гегеля. В нашем литературоведении взгляд Белинского на Гамлета иногда упрощается. Исходя из того, что критик в своей статье отрицал изначально присущую Гамлету слабость воли, утверждают, что он считал датского принца убежденным борцом с окружающим его миром, чуть ли не мятежником (см., например: М. Кургинян. Понятие трагического у Белинского. В сб. «Белинский — историк и теоретик литературы», Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 216).

[45] П. В. Анненков в своих мемуарах «Замечательное десятилетие» указывал, что Белинский примирил в статье о «Гамлете» противоречие между «немощью воли» датского принца и его смелыми и решительными действиями «при случае» с помощью «схемы», благодаря которой «Гамлет преобразился в представителя любимого философского понятия, в олицетворение *известной* формулы (что действительно, то разумно)» (В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1962, стр. 374). Излагая ход мысли Белинского, Анненков огрубил его, но принципиальная концепция статьи была им уловлена правильно.

еще не расходилась с его представлениями о ней, с его мечтами. Это «состояние нравственного младенчества» (II, 291), примитивного единства с жизнью не сознавшего себя духа.

Для достижения высшей гармонии сознающего себя духа он необходимо должен пройти стадию распадения примитивной гармонии, осознания разлада между идеалом жизни и действительностью, стадию борьбы и страданий. Именно эту стадию и переживает Гамлет, после того как узнает о смерти отца и обнаруживает, «что мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же, что из двух одно должно быть ложно» (II, 291). Отсюда и возникает пресловутая слабость воли Гамлета. «...Надо знать, что значит эта слабость, — указывает Белинский. — Она есть распадение, переход из младенческой, бессознательной *гармонии* и *самонаслаждения* духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в *мужественную* и *сознательную* гармонию и самонаслаждение духа... И чем человек выше духом, тем ужаснее бывает его распадение и тем торжественнее бывает его победа над своею конечностию и тем глубже и святее его блаженство. Вот значение Гамлетовой слабости» (II, 292—293).

Таким образом, внутреннее развитие шекспировской трагедии было подчинено гегелевской триаде: тезис — бессознательная гармония, антитезис — дисгармоническое распадение и синтез — сознательная гармония, достижение абсолютной истины. Собственно трагедия представляла собой развитие второй, переходной ступени. Конечно, вся эта концепция была насквозь идеалистической, но она содержала в себе рациональное зерно диалектики. В отличие от Гете, от немецких романтиков и даже самого Гегеля, который в трактовке Гамлета разделял гетевскую точку зрения,[46] Белинский показал датского принца в движении, в развитии. Это позволило ему понять относительность слабости Гамлета как переходного момента, отражающего его духовное становление. «Итак, вот идея Гамлета, — резюмировал критик: — *слабость воли, но только вследствие распадения, а не по его природе.* От природы Гамлет человек сильный... Он велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании» (II, 293).

Диалектический подход позволил Белинскому раскрыть и причину трагедии Гамлета. Он спрашивает: «...что привело его в такую ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою?». И отвечает: «...*несообразность действительности с его идеалом жизни*: вот что. Из этого вышла и его слабость и нерешительность, как необходимое следствие дисгармонии» (II, 293). Белинский показывает, что «прекраснодушие» Гамлета, его гуманистический идеал, сложившийся на основе оторванной от жизни мечтательности, терпят крах при столкновении с действительностью. В это заключение критик вкладывал много личного, раздумья о своем положении, о смысле жизни. И сам он, и многие его друзья пережили крах юношеских романтических идеалов, это «распаде-

---

[46] См.: Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 235—236; т. XIV, 1958, стр. 388.

ние» с сопутствующими ему разочарованием, слабостью воли в жизненной борьбе и т. д.[47]

С другой стороны, такое заключение таило в себе и возможность критики действительности, несообразной с гуманистическим идеалом. Но в 1838 г. Белинский не мог пойти по этому пути. «Примирение с действительностью» требовало признания превосходства действительности, т. е объективного разума перед возмутившимся против него субъективным сознанием с его ограниченным, неадекватным действительности идеалом. И хотя, как диалектик, Белинский считает этот конфликт неизбежным, правота остается на стороне действительности, с которой в итоге примиряется индивидуальное сознание. И в этом состояла слабая сторона статьи, приведшая к восхвалению величия Гамлета, когда он покоряется «миродержавному промыслу» (II, 285), к ложной концепции конечного просветления Гамлета и примирения его с действительностью (см. II, 293), к признанию всего в жизни «безусловным благом» (II, 302).

«Примирительные» тенденции наложили отпечаток и на истолкование второстепенных образов трагедии. Стремясь утвердить разумность противостоящей Гамлету действительности, критик сглаживает ее противоречия, идеализирует противостоящие Гамлету силы. Лаэрт в его трактовке — «малый добрый», хотя и «пустой» (II, 296). «Добрым малым» оказывается и Полоний, который к тому же еще «умный и опытный человек» и «нежный отец» (II, 297). «Королева просто слабая женщина» (II, 298). Но особенно явно «примирение» сказалось в характеристике короля Клавдия. Коварный и жестокий узурпатор, развратный сластолюбец превратился под пером Белинского в «только слабого человека». «Он даже очень добрый человек: он от души желает счастия всем и каждому... он любит даже Гамлета и был бы им счастлив, как добрый отец милым сыном, своей сладкою надеждою» (II, 299). Так упорное следование ложной философской концепции привело к тому, что Белинскому даже изменило его обычно безошибочное художественное чутье.

Разумеется, не эти слабые стороны определяют значение статьи Белинского. Значение ее также не исчерпывается новым взглядом на личность Гамлета, диалектическим истолкованием его характера и душевной борьбы. Белинский дал глубокий и тонкий разбор развития трагедии. Он сумел оживить сухую философскую схему, вдохновенной импровизацией внести много нового в конкретное истолкование образа героя и других действующих лиц трагедии. Особая поэтичность отличает истолкование критиком Офелии: «Представьте себе существо кроткое, гармоническое,

---

[47] См.: В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество. 1836—1841. Изд. АН СССР, 1961, стр. 49—69. Н. В. Станкевич в письме к Л. А. Бакуниной от 30 января 1837 г., сообщая, что он был с Белинским на представлении «Гамлета», писал: «Гамлет всегда был одною из моих любимых драм: может быть, оттого, надобно признаться, что у нас много общего с героем пьесы». И далее: «...мы сидели рядом с Белинским: это удваивало для меня наслаждение — мы так хорошо понимаем друг друга, я во многом так ему сочувствую, что в иные минуты, право, бывает одна душа с ним» (Н. В. Станкевич. Переписка, стр. 509).

любящее, в прекрасном образе женщины; существо, которое совершенно чуждо всякой сильной потрясающей страсти, но которое создано для чувства тихого, спокойного, но глубокого; существо, которое не способно вынести бурю бедствия, которое умрет от любви отверженной или, что еще скорее, от любви, сперва разделенной, а после презренной, но которое умрет не с отчаянием в душе, а угаснет тихо, с улыбкою и благословением на устах, с молитвою за того, кто погубил его; угаснет, как угасает заря на небе в благоухающий майский вечер» (II, 294).[48]

Идейная эволюция заставила Белинского снова вернуться к интерпретации образа датского принца и пересмотреть ее. Согласно новому утверждению критика, Гамлет — это «поэтический апотеоз рефлексии» («Герой нашего времени», 1840; IV, 253); он «повергается во внутреннюю борьбу с самим собою, произведенную сшибкою двух враждебных сил — долга, повелевающего мстить за смерть отца, и личною неспособностию к мщению: вот трагическая *коллизия*!» («Разделение поэзии на роды и виды», 1841; V, 20). Наконец: «Пафос „Гамлета" составляет борьба негодования на порок и преступление с бессилием вступить с ними в открытый и отчаянный бой, как того требует сознание долга» («Сочинения А. Пушкина», ст. 5, 1844; VII, 313). В то же время, преодолев «примирение с действительностью», Белинский уже совершенно иначе характеризует окружающую Гамлета среду. Король Клавдий — «шут и пьяница, человек бездушный и подлый, который украл у своего родного брата и корону, и жизнь, и честь его жены»; мать Гамлета «по ничтожеству своего характера, делит с убийцею своего царя и брата, а ее мужа, неправедно добытую власть и оскверненное прелюбодеянием ложе!..» (VII, 313). Это уже не добрые и слабые люди, как их характеризовал Белинский в 1838 г.

Эти два момента — переоценка Гамлета и окружающей его среды — тесно связаны. Поняв, что порочный двор Клавдия заслуживает уничтожения и что примирение между ним и Гамлетом немыслимо, Белинский должен был осудить нерешительность принца, его бездеятельность. В известной мере он приближается теперь к гетевской концепции. «Сколько причин для Гамлета мстить неумолимо, страшно за поруганное право, за грех цареубийства, за порок матери, за украденную под полою корону, за добродетель, за величие, за себя самого!.. Он знает, что́ ему должно делать, на что́ его вызвала судьба, — и он робеет предстоящего подвига, бледнеет страшного вызова, колеблется и только *говорит* вместо того, чтоб *делать*, в своей позорной нерешительности» (VII, 313).

Осуждение Гамлета было, в сущности, самокритичным. В нем звучали глубокая неудовлетворенность и скорбь революционного мыслителя и борца, который в условиях николаевской России 1840-х годов не обнаруживал сил, способных бороться с самодержавием и крепостничеством, не видел реальной возможности вступить «в открытый и отчаянный бой»

---

[48] В истолковании образа Офелии на Белинского несомненное влияние оказал Н. В. Станкевич (см. его письмо к Л. А. Бакуниной от 30 января 1837 г.: Н. В. Станкевич, Переписка, стр. 509—510).

с «неправедной властью». И хотя он признавал, что душа Гамлета «столько же велика, сколько и чиста», он не находил оправдания слабости его воли и считал справедливым «его презрение к самому себе» (VII, 313).

О глубоко личном характере оценок Гамлета свидетельствует письмо Белинского Боткину от 13 июня 1840 г., когда критик только начинал преодолевать «примирение с действительностью»: «...на нас обрушилось безалаберное состояние общества, в нас отразился один из самых тяжелых моментов общества... Положение истинно трагическое!.. Мы не можем шагу сделать без рефлексии, беремся за кушанье с нерешимостью, боясь, что оно вредно... В утешение наше (хоть это и плохое утешение) мы можем сказать, что хоть Гамлет (как характер) и ужасная дрянь, однако ж он возбуждает во всех еще больше участия к себе, чем могущий Отелло и другие герои шекспировских драм. Он слаб и самому себе кажется гадок, однако только пошляки могут называть его пошляком и не видеть проблесков великого в его ничтожности» (XI, 526—527).

Гамлетовские душевные страдания были родственны передовым людям 40-х годов, близким Белинскому. «В нас рефлексия убила возможность истинной полноты чувства», — говорил его друг В. П. Боткин.[49] Он же писал Н. П. Огареву: «...жизнь казалась мне, как говорит Гамлет, пустым полем, покрытым иссохшею травой, над которым носится смерть, как самый отрадный друг. Страшно, Огарев, такое состояние».[50] Герцен и Огарев находили в Гамлете созвучие собственным переживаниям (см. ниже). Наконец, родство с Гамлетом ощущал Тургенев; в 60-е годы он продолжил и развил дальше критику гамлетизма, начатую Белинским.

Кроме «Гамлета», ни одному произведению Шекспира Белинский не посвятил специальной статьи. Однако критик постоянно касался их, особенно когда излагал общетеоретические вопросы искусства и литературы. Несмотря на попутный характер этих замечаний, их, как справедливо заметил Н. И. Стороженко, «можно смело отнести к перлам шекспировской критики»,[51] настолько глубоки они и значительны для истолкования произведений Шекспира. Особенно привлекали внимание Белинского «Макбет», «Отелло» и «Ромео и Джульетта».

В Макбете Белинский в пору «Литературных мечтаний» видел «человека, сделавшегося злодеем по слабости характера, а не по влечению ко злу» (I, 33). Но от такого представления критик скоро отказался. В статье о «Горе от ума» он уже писал, что «Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душою глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие» (III, 447). Истолкование трагедии связано с усвоенным Белинским в это время гегельянским учением о трагической вине, которое признавало свободную волю протагониста, нарушающего общий

---

[49] Цит. по.: Ч. Ветринский. В. П. Боткин. Биографический очерк. «Новое слово», 1894, № 12, стр. 65.

[50] Письмо от 17 февраля 1845 г.: «Русская мысль», 1891, № 8, стр. 3.

[51] Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира, стр. 267—268.

порядок сознательно во имя своих частных интересов.[52] Макбет привлекается как иллюстрация трагической коллизии, заключающейся во внутренней борьбе героя с самим собою. «Торжествующий полководец, знаменитый вельможа и родственник доброго, благородного старца-короля, Макбет слышит в себе ревущий голос глубоко затаенного, но сильного и страстного честолюбия», — пишет Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды». «Апофеоза» этой «ужасной и гибельной» страсти является ему в образе трех ведьм и «в лице его жены, этого демонского существа в виде женщины». «Здесь событие почти не играет никакой роли: оно приуготовляется волею самого Макбета, а роковое стечение благоприятствующих злодейству обстоятельств только помогает совершению злодейства, но не порождает его» (V, 21; ср. III, 446).

В 1846 г., касаясь «Макбета» в статье о «Петербургском сборнике» (в связи с переводом А. И. Кронеберга), Белинский, как показано выше, уже не считал ведьм олицетворениями страстей Макбета и объяснял их предрассудками эпохи драматурга. Но новой интерпретации образа Макбета он не дал, ограничившись лишь общей характеристикой трагедии — «огромного, колоссального создания», в котором, «кажется, имеешь дело не с людьми, а с титанами, и какая глубина мысли, сколько обнаженных тайн человеческой природы, сколько решенных великих вопросов, какой страшный и поучительный урок! ..» (IX, 576).

Обращаясь к «Отелло», Белинский отходил от первоначального истолкования трагедии как воплощения абстрактной идеи ревности. Отелло в его глазах — человек великой души, но дикий. Так играл Отелло Мочалов, и Белинский с ним соглашался.[53] Он и писал в 1839 г.: «Что такое Отелло? — Человек, великий духом, но с страстями, не обузданными образованием, не одухотворенными мыслию до степени чувства, и потому *ревнивец*, задушающий жену свою по одному подозрению в неверности с ее стороны» (III, 52). Только в 1840 г. Белинский по-новому объясняет ревность мавра: как выражение краха гуманистических идеалов, как «следствие обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины» («Горе от ума»; III, 435). «Отелло потому и свершил страшное убийство невинной жены и пал под тяжестию своего проступка, что он был могуч и глубок... Он думал отмстить своей жене столько же за себя, сколько и за поруганное ее мнимым преступлением человеческое достоинство» (III, 445).

И все же представление о темпераменте Отелло как причине его трагедии продолжало оставаться в сознании Белинского, и уже в «Разделении поэзии на роды и виды» (1841) он писал, что, хотя событие, поставившее Отелло «в состояние ревности», не зависело от его воли и сознания, «тем не менее он сам способствовал его совершению своим волканическим темпераментом, своими знойными страстями, которые... не покорялись голосу

[52] См.: А. Лаврецкий. Эстетика Белинского, стр. 225—232; С. Н. Лиманцева. Проблема трагического в критике Белинского. «Вестник Московского университета», 1959, № 3, стр. 31—33.

[53] См. выше, стр. 293.

рассудка, своим младенчески доверчивым характером, своим суеверным воображением» (V, 21—22). Здесь отчетливо выражена концепция трагической вины. При этом величие Отелло продолжает оставаться лейтмотивом суждений Белинского о нем (см. в той же статье: V, 55; «Сочинения А. Пушкина», ст. 7; VII, 420).

Трагедия «Ромео и Джульетта» принадлежала к числу наиболее любимых произведений Белинского; она сыграла большую роль в становлении его реалистических взглядов. В этом смысле показательно признание его в письме к Н. В. Станкевичу от 2 октября 1839 г.: «...мы прочли „Ромео и Юлию", чтобы узнать, что такое женщина» (XI, 388). Когда в 1840 г. М. Н. Катков закончил перевод трагедии, Белинский собирался написать ее разбор,[54] но не смог осуществить своего намерения. Однако общий его взгляд на «Ромео и Джульетту» может быть выяснен на основании отдельных отзывов.

Белинский отвергал взгляд немецкой философской критики, видевшей основной конфликт трагедии в столкновении прав и обязанностей детей и родителей и выводившей из нее мораль — призыв к умеренности обеих сторон.[55] Для него трагедия Ромео и Джульетты заключалась в том, что их высокая, прекрасная любовь несовместима с обыденностью, пошлостью и грубостью окружающего их общества. «Их любовь, — писал он Боткину 13 марта 1841 г., — была не для земли, не для брака, не для годов, а для неба, для любви, для полного и дивного мгновения» (XII, 32). И ту же мысль он развивал в «Разделении поэзии на роды и виды», заключая: «И в самом деле, что губит Ромео и Юлию? — Не злодейство, не коварство людей, а разве глупость и ничтожество их» (V, 56). Об идее любви как основе трагедии Белинский писал в пятой статье о Пушкине (см. VII, 313). Наконец, в последней своей программной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик вернулся к старой мысли, но теперь он изложил ее в совершенно реалистическом плане: «Шекспир недаром заставил умереть Ромео и Юлию в конце своей трагедии; через это они остаются в памяти читателя героями любви, ее апофеозою; оставь же он их в живых, они представлялись бы нам счастливыми супругами, которые, сидя вместе, зевают, а иногда и ссорятся, в чем вовсе нет поэзии» (X, 338—339).

Внимание Белинского привлекали и исторические хроники Шекспира. В пору «примирения с действительностью» он в статье «Очерки Бородинского сражения» (1839) пространно цитировал монологи Ричарда II о святости монаршей власти (см. III, 334—336).[56] Позднее, в «Разделении

---

[54] См. его письмо к В. П. Боткину от 16 января 1841 г. (XII, 18).

[55] См.: Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира, стр. 272. Стороженко в основном имел в виду интерпретацию Ульрици. Гегель же в «Лекциях об эстетике» высказывал мысль, развитую впоследствии Белинским, о невозможности дальнейшего существования Ромео и Джульетты в окружающей их среде (см.: Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 394).

[56] И. И. Панаев вспоминал впоследствии, что в эту пору реакции в стране, когда «меньшинство мыслящих людей» искало в немецкой философии примирения с самодержавным произволом, «даже Белинский — по преимуществу революционная натура — приводил в каком-то дурмане экстаза слова из „Ричарда II" Шекспирова, что „... Елей

поэзии на роды и виды», рассуждая о трагической коллизии, Белинский на примере «Ричарда II» показывал, как нравственное перерождение героя, пережившего катастрофу, может явиться предметом трагедии. «Ричард II возбуждает в нас к себе неприязненное чувство своими поступками, унизительными для короля. Но вот двоюродный брат его, Болингброк, похищает у него корону — и недостойный король, пока царствовал, является великим королем, когда лишился царства... Для того, чтоб вызвать наружу все силы своего духа, чтоб стать героем, ему нужно было испить до дна чашу бедствия и погибнуть... Какое противоречие и какой богатый предмет для трагедии» (V, 56).

Особо интересовали Белинского фальстафовские сцены в «Генрихе IV» и «Генрихе V». Их он касался в первой из статей о народной поэзии, говоря об отношении искусства к действительности и проблеме естественности в искусстве. Он утверждал, что искусство не имеет права искажать природу, но, изображая даже самые низкие явления действительности, оно должно их «идеализировать», т. е. пронизывать идеей. И в качестве примера приводились исторические драмы, в которых Шекспир «вывел на сцену распутство, вывел пьяного Фальстафа с ватагою негодяев, вывел Квикли и Доль Тиршит — эти отребия женского пола... но он вывел их совсем не для того, чтобы усладить ими вкус черни или похвастаться перед публикою своим уменьем естественно изображать низкие явления действительности, но для того, что ему нужно было представить, как в великой натуре человека величие проглядывает и в самом разврате... между тем как натуры слабые и мелкие навсегда остаются в этой грязи, если раз попали в нее... С этой точки зрения Фальстаф с ватагою, мистрисс Квикли и мисс Доль получают уже другое, высшее, идеальное значение: они занимают место в драме Шекспира, так же как и в самой действительности, не сами для себя; поэт вызвал их ради беспощадной истины, делая, так сказать, невольную уступку действительности... Сверх того, он смягчает эти сцены комизмом, который, так сказать, прикрывает грубую наготу естественности» (V, 300—301).

К лучшим страницам, написанным Белинским о Шекспире, принадлежит его характеристика фантастических драм. «„Буря“ и „Сон в летнюю ночь“ представляют собою совершенно другой мир творчества Шекспира, нежели его прочие драматические произведения, — мир фантастический. Словно какие тени, в прозрачном сумраке ночи, из-за розового занавеса зари, на разноцветных облаках, сотканных из ароматов цветов, носятся перед вами лица „Бури“, начиная от безобразного чудовища Калибана до светлого духа Ариеля, — от сурового волшебника Проспера до пленительной Миранды. Словом, „Буря“ Шекспира — очаровательная опера, в которой только нет музыки, но фантастическая форма которой производит на вас самое музыкальное впечатление». Но Белинский отмечал характерную особенность фантастического у Шекспира: «...при

с помазанного короля Не могут смыть все волны океана“» (В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1962, стр. 246).

всей своей волшебной обаятельности, оно не улетучивается в какую-то форму без содержания или в какое-то содержание без формы, а является в резко очерченных, в строго определенных формах и образах». Шекспир, подчеркивал Белинский, «крепко держится земли». Критик показывал сложное переплетение в «Буре» самых разнообразных элементов: «...тут и высокая драма, и смешная комедия, и волшебная сказка. И все это так слито, так проникнуто одно другим и составляет такое чудное целое... А характеры?.. Одна Миранда представляет собою целый мир поэтической красоты... Только кисть Шекспира могла нарисовать такую дивно верную картину развивающегося чувства любви в девственном сердце юного, прекрасного, младенчески простодушного существа!..» (IV, 165, 167).

В «Разделении поэзии на роды и виды» Белинский охарактеризовал группу пьес Шекспира, которые назвал «эпическими драмами», имея в виду произведения, «занимающие середину между трагедиею и комедиею». К их числу он относил «Бурю», «Цимбелина», «Венецианского купца» и «Двенадцатую ночь, или Что угодно». «В них, — писал критик, — есть характеры и положения трагические (как, например, в «Венецианском купце»[57]); но развязка их почти всегда счастливая, потому что роковая катастрофа не требуется их сущностию». Главная особенность этих произведений состоит в том, что «героем драмы должна быть сама жизнь» со всей сложностью и многообразием характеров, событий, причудливо переплетающихся между собой. «Возьмем, например, „Что угодно": тут нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас собою; даже внешний интерес целого произведения сосредоточен на двух любящих парах, которые обе равно интересуют читателя и которых соединение составляет развязку драмы» (V, 31, 62).

Чрезвычайно важной стороной деятельности Белинского было поощрение, которое он оказывал переводчикам шекспировских пьес. Показательно, что основные положения теории художественного перевода были разработаны Белинским в основном на материале переводов «Гамлета». В изданиях, в которых он сотрудничал, критик стремился помещать переводы из Шекспира. И если это ему не всегда удавалось, поскольку отдел художественной литературы зависел не только от него, то, во всяком случае, он не пропустил ни одного перевода из Шекспира, чтобы не высказать о нем своего суждения (эти суждения рассматриваются при разборе переводов). Несомненно, что деятельная поддержка и поощрение Белинского способствовали появлению переводов А. И. Кронеберга, М. Н. Каткова, Н. Х. Кетчера и др.

Белинский по праву считается основоположником русской театральной критики, и пропаганда Шекспира была важной частью и этой стороны

---

[57] К числу лучших созданий Шекспира Белинский относил и образ Шейлока, который он считал «многообъемлющим» (I, 296). Роль Шейлока, писал он в статье о «Гамлете», «вся проникнута глубокою, мировою мыслию и нередко становит дыбом волосы зрителя от ужаса» (II, 339).

его творческой деятельности. Недаром шекспировские образы грезились ему, даже когда он смотрел на сцене пошлые поделки современных драматургов: «Декорация какого-нибудь совершенно невинного в здравом смысле водевиля... превращалась, в глазах моих, в длинную галерею, на конце которой рисовался в полусумраке образ какой-то страшной женщины, с прекрасным лицом, распущенными волосами и открытою грудью. Дико вращала она вокруг себя расширенные внутренним ужасом зрачки свои и, потирая обнаженною рукою другую руку, оледеняющим голосом шептала: „Прочь, проклятое пятно! Прочь, говорю я! Одно, два! Однако ж, кто мог думать, что в старике так много крови!..“. То была леди Макбет... В пошлом объяснении какого-нибудь мелодраматического любовника с пленившею его чиновническое сердце „барышнею“ представлялась мне ночная сцена в саду Ромео с Юлиею, слышались их гармонические слова любви, столь полные такого небесного значения, и я сам боялся весь улетучиться во вздох блаженствующей любви... То вдруг и неожиданно являлся царственный старец и с ревом бури, с грохотом грома соединял страшные слова отцовского проклятия неблагодарным и жестокосердым дочерям... Чудесный мир!..» (Русский театр в Петербурге, 1840; IV, 390).

С самого начала своей критической деятельности Белинский требовал воплощения на сцене подлинных произведений Шекспира, а не изделий «пошлой фабрики варвара Дюсиса» (I, 186).[58] Когда же на русской сцене появились переводы шекспировских пьес, критик приветствовал каждую новую постановку. Но нередко ему приходилось решительно протестовать против злоупотреблений актеров и режиссеров, производивших «бессмысленные пропуски», «выпуск лучших мест», из-за чего пьеса лишалась «связи, смысла» («Московский театр», 1839; III, 281—282). Хотя в то же время он признавал, что перевод шекспировской пьесы, предназначенный для сценического исполнения, должен быть в известной мере сообразован с пониманием публики, что из него следует «выкидывать все, что непонятно без комментарий, что принадлежит собственно веку писателя, словом, для легкого уразумения чего нужно особенное изучение», причем переводчик «тем более обязывается к таким выпускам, прибавкам и переменам, чем разнообразнее публика, для которой он трудится» (II, 427).

В дальнейшем он, однако, отказался от этой точки зрения. Напротив, полемизируя в 1840 г. с Полевым, он писал: «Что же касается до Шекспира, то от его драм дремлют в театре... по следующим, очень важным причинам: во-первых, потому что у нас еще не настало время для разумения и оценки Шекспира; во-вторых, потому что его пьесы ставятся далеко не так, как следует, и для них нет актеров, ибо каждое лицо в драме Шекспира требует для своего выполнения великого таланта от

---

[58] Дюсиса, который «делал из великих драм Шекспира уродливые классические трагедии» (IV, 129), Белинский называл: «Шекспиров парикмахер и камердинер» (III, 422).

актера; в-третьих, потому что у нас на сцене даются не переводы, а переделки драм Шекспира вроде дюсисовских и сумароковских» (IV, 66). Таким образом, по мнению критика, следовало не снижать драмы Шекспира до уровня публики и театра, но поднимать театр и публику до них.

В своих статьях Белинский неоднократно возвращался к мысли о том, что «у Шекспира нет незначительных ролей» (VIII, 532), что для исполнения его пьес нужны актеры, «каких у нас или очень мало, или совсем нет» (VI, 77), «из которых каждый имел бы талант, развитый эстетически, знакомый с историею» (VI, 205).

Знаменитая статья Белинского «„Гамлет". Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» интересна нам не только содержащейся в ней интерпретацией шекспировской трагедии, но, может быть, в большей степени описанием игры Мочалова и спектакля в целом, который Белинский смотрел в течение одного 1837 г. восемь раз. Задача, поставленная Белинским перед собою, — детально воспроизвести образ актера, исполняющего роль, от сцены к сцене, на протяжении всего спектакля, — была крайне сложна, и он понимал это. Он писал: «...нам должно возбудить в душах их (читателей, — *Ю. Л.*) все те потрясения... которыми восторгал и мучил нас по своей воле великий артист... словом, нам должно сделать с нашими читателями то же самое, что делал с нами Мочалов». А для этого «рецензенту надо сделаться поэтом и поэтом великим» (II, 302—303). И Белинский с честью вышел из этого труднейшего испытания. Образ Мочалова-Гамлета был воссоздан рукой художника равного таланта с актером, который взволновал и вдохновил его. И. С. Тургенев, познакомившийся с Белинским шесть лет спустя, писал впоследствии: «...надо было видеть, какое впечатление производило на него одно воспоминание об игре Мочалова в „Гамлете", о том, как он в известной сцене представления трагедии перед преступным королем произносил, задыхаясь от восторга и ненависти:

Оленя ранили стрелой...».[59]

Выше, характеризуя игру Мочалова, мы неоднократно цитировали статью Белинского, тщательно передавшего все детали исполнения, а также режиссерскую экспозицию спектакля.[60] Статья эта обладала неотразимой убедительностью. Недаром С. Т. Аксаков писал сыну: «...прочитав статью Белинского, я совершенно убедился в превосходном исполнении роли Гамлета: ибо считаю невозможным, чтобы Белинский описал выдуманное им, а не виденное».[61] И для всех последующих поколений образ Мочалова-Гамлета сохранился так, как он был запечатлен Белинским. Известный русский актер А. И. Сумбатов-Южин говорил:

---

[59] И. С. Тургенев. Воспоминание о Белинском. В кн.: В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1962, стр. 532.

[60] Разбор статьи Белинского с этой точки зрения см.: Д. Л. Тальников. Театральная эстетика Белинского, М., 1962, стр. 280—296.

[61] Письмо к К. С. Аксакову от 25 июня 1838 г.: «Литературное наследство», т. 56, М., 1950, стр. 112.

«При чтении знаменитой статьи Виссариона Григорьевича перед нами вырастает Мочалов-Гамлет во весь свой гигантский рост. Он живой. Он играет перед каждым, кто читает эту дивную поэму его творчества, созданную Белинским с тою же силою, с тем же гением, с каким Мочалов творил из себя своего Гамлета».[62] В той же статье Белинский запечатлел игру Мочалова и в роли Отелло.

Широкая и многосторонняя деятельность Белинского по пропаганде Шекспира в России не замедлила дать свои плоды, и тот резкий подъем интереса к английскому драматургу на рубеже 30—40-х годов, который мы отмечали выше, был во многом результатом усилий Белинского.

Внимание к Шекспиру, характерное для представителей передовой русской мысли 40-х годов, проявилось также в творчестве Александра Ивановича Герцена (1812—1870). Первоначально романтически настроенный юноша предпочитал Шекспиру бунтарские драмы Шиллера. «...Шиллер, друг моего детства, которого я читал с Огаревым чистыми устами отрока», — писал он своей невесте 18 ноября 1837 г. «Страшный Шекспир огромен, велик, но я не удивляться хотел. Я искал созвучия, и Шиллер подал мне его» (XXI, 233).[63] Только в годы ссылки (1835—1840) он по-настоящему знакомится с английским драматургом. Не случайно в автобиографических «Записках одного молодого человека» Герцен писал, что для понимания Гете и Шекспира «надобно познакомиться с жизнию, надобны грозные опыты, надобно пережить долю страданий Фауста, Гамлета, Отелло» (I, 278). 18 декабря 1839 г. в письме жене из Петербурга, передавая свои впечатления от представления «Гамлета», Герцен восклицал: «Велик, необъятен Шекспир!.. Что это за сила гения так уловить жизнь во всей необъятности ее от Гамлета до могильщика!.. Прав Гете: Шекспир творит, как бог, тут ни дополнять, ни возражать нечего». Величие Шекспира Герцен видел в том, что «его создание имеет непреложную реальность и истинность» (XXII, 65). Это замечание показательно, ибо он обратился к английскому драматургу в то время, когда преодолевал романтический идеализм и вырабатывал реалистическое мировоззрение, охватывающее все сферы деятельности человека, в том числе и искусство. Поэтому его обобщающие суждения о Шекспире находят себе место в статье «Дилетанты-романтики» («Дилетантизм в науке», ст. 2; 1843), отразившей процесс формирования Герцена реалиста и материалиста.

Герцен не писал специальных работ о Шекспире, но творчество драматурга органически вошло в его сознание, что отразилось в шекспировских реминисценциях и цитатах в его произведениях. В осмыслении Шек-

---

[62] А. Южин-Сумбатов. Белинский и театр. (Речь в заседании 13 июня 1923 г.). В сб. «Венок Белинскому», М., 1924, стр. 88.

[63] В этом разделе ссылки в тексте к цитатам Герцена даны по изданию: А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, тт. I—XXX, Изд. АН СССР, М., 1954—1964.

спира проявился присущий Герцену напряженный историзм. В статье «Дилетанты-романтики», рассматривая возникновение реалистического мировоззрения как «переворот», рождение нового мира, который не может мириться с «духом средних веков» — романтизмом, Герцен обращается к Шекспиру. «Шекспир — это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху искусства и растворяет новую». Психологизм Шекспира, преодолевающий романтическую субъективность и идеализм, шекспировский пафос познания знаменует начало реалистического искусства нового времени: «Гениальное раскрытие субъективности человеческой во всей глубине, во всей полноте, во всей страстности и бесконечности, смелое преследование жизни до заповеднейших тайников ее и обличение найденного не составляет романтизма, а *переходит его*. Главный характер романтизма выражается сердечным стремлением куда-то... Он вечно стремится оставить грудь; ему нет примирения в ней. Для Шекспира грудь человека — вселенная, которой космологию он широко набрасывает мощной и гениальной кистью» (III, 36).

В повести Герцена «Записки одного молодого человека» (1840—1841) скептик поляк Трензинский, в известной степени alter ego автора, критикуя романтический идеализм, указывает на сложность и противоречивость действительности и человеческой личности и в этой связи обращается к Шекспиру. «Живая индивидуальность — вот порог, за который цепляется ваша философия, — говорит он, — и Шекспир, бессомненно, лучше всех философов, от Анаксагора до Гегеля, понимал *своим путем* это необъятное море противоречий, борений, добродетелей, пороков, увлечений, прекрасного и гнусного, — море, заключенное в маленьком пространстве от диафрагмы до черепа и спаянное неразрывно в живой индивидуальности» (I, 314). Во вступлении к «Запискам одного молодого человека» Герцен даже ставил рядом Шекспира, Вальтера Скотта и фламандскую школу, которых объединял интерес к «истории каждого существования»; «...интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление» (I, 258).

Герцену принадлежат замечательные слова о связи Шекспира со своим народом: «Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен... Все, что искони существовало в душе народов англосаксонских, перехвачено, как кольцом, одной личностью, — и каждое волокно, каждый намек, каждое посягательство, бродившее из поколенья в поколенье, не отдавая себе *отчета*, получило форму и язык» («Былое и думы», ч. IV; IX, 37).

В творчестве Шекспира Герцен находит близкую ему идею столкновения двух миров, исторического рубежа, кризиса. Отсюда особый интерес русского мыслителя к «Гамлету». Еще в 1837 г. он просил, чтобы его невесте подарили перевод этой трагедии, и писал ей: «...читай его со вниманием, это великое творение» (XXI, 161). Позднее он рекомендовал своему другу Огареву ознакомиться с «Гамлетом». Огарев еще в 1838 г. написал стихотворение «Шекспир», в котором драматург был

представлен в романтическом духе как избранник провидения, посланный в мир для самопознания человечества. Провидение говорит ему:

Ты вырви в них душу и в смелом созданьи
Ее передай им ты в звучных словах,
И эти слова не исчезнут в преданьи
И вечно в людских сохранятся умах.

От «Гамлета» Огарев пришел в восторг. «Гамлетом я восхищаюсь все более и более, — писал он Герцену 6 марта 1840 г. — Как каждое лицо верно и полно обрисовано — это неподражаемо!».[64]

Вскоре Огарев берется за перевод Гамлета. «Ты прав, что мне надо было приняться именно за Гамлета — это человек, мне совершенно симпатический... — пишет он Герцену. — В Шлегеле ты мог видеть только тень Гамлета, благодаря скверному языку его перевода. Учись по-английски, учись ради Шекспира».[65]

Уже в первых своих отзывах о Гамлете Герцен пытается исторически осмыслить его трагедию и тем самым объяснить близость его людям последекабрьского поколения. Эта трагедия «в себе заключает самую мрачную сторону бытия человека и целую эпоху человечества», — замечает он в письме невесте от 13 апреля 1837 г. (XXI, 161). «Проклятие и отчаяние» — вот чувства, порожденные в Шекспире его эпохой — эпохой разрушения верований, — пишет он в следующем письме 17 апреля. «„Гамлета" можно принять за тип всех его (Шекспира, — *Ю. Л.*) сочинений и, несмотря на то, что я 10 раз читал „Гамлета", всякое слово его обливает холодом и ужасом» (XXI, 162). Романтический Гамлет, «страшный и великий», вырисовывается из писем Герцена 30-х годов: «...после первого отчаяния — он начал хохотать, и этот хохот адский, ужасный продолжается во всю пьесу. Горе человеку, смеющемуся в минуту грусти, душа его сломана и нет ей спасенья» (XXI, 162).

В дальнейшем характеристика Гамлета уточняется. В «Капризах и раздумье» (1842), указывая, что «отличительная черта нашей эпохи есть grübeln», Герцен разъясняет, как он понимает это слово, которое употребляет, чтобы обойтись без термина «рефлексия», имеющего определенный философский ореол. И естественно возникает параллель с Гамлетом: «Мы не хотим шага сделать, не выразумев его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... Некогда действовать; мы пережевываем беспрерывно прошедшее и настоящее, все случившееся с нами и с другими, ищем оправданий, объяснений, доискиваемся мысли, истины. Все окружающее нас подверглось пытующему взгляду критики. Это болезнь промежуточных эпох» (II, 49). Пресловутая гам-

---

[64] «Русская мысль», 1889, № 1, стр. 9.

[65] Там же, стр. 13. В 1840 г. Огарев перевел два или три акта «Гамлета» (см. там же, стр. 16; № 4, стр. 3). В 1843 г. он вновь вернулся к трагедии и намеревался перевести два последних акта (см. его письмо к Герцену, октябрь 1843 г.: «Русская мысль», 1890, № 9, стр. 1). Перевод Огарева неизвестен, за исключением четырех песен Офелии и песни могильщика, которые вместе с песней Дездемоны были выполнены для Н. Х. Кетчера (см. ниже, стр. 373).

летовская рефлексия приобретает другой смысл, это не психологическая подмена деятельности раздумьями от слабости воли, а поиски истины, критический пересмотр прошлого и осмысление настоящего, необходимые человечеству в переходные эпохи, ибо без этого невозможно движение дальше. В четвертой части «Былого и дум», описывающей 40-е годы, Герцен вновь обратился к характеру Гамлета, к раскрытию его общественно-исторической сущности. «Характер Гамлета... общечеловеческий, — писал он, — особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершившихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого» (IX, 37).

Ощущение субъективной близости к Гамлету и одновременно новое, полемическое по отношению к Гете и немецким романтикам русское его понимание проявились и в письме Герцена к М. К. и А. Рейхелям 15 октября 1852 г.: «Тесье говорил, что у меня натура Гамлета и что это очень славянски. Действительно, это замечательное колебание, *неспособность действовать от силы мысли* и мысли, увлекаемые желаньем действия прежде окончания их. Zögern, sich aufreißen, хохот иронии, досада на все, пуще всего на себя, чувство своего бессилья, недоделки, рассеянья и retour» (XXIV, 348. Курсив мой, — *Ю. Л.*).[66]

Для Герцена, пережившего трагедию разгрома революции 1848 г., особое значение приобретает трагизм Шекспира — «глубокое воспроизведение всякого рода жизненных катастроф» (письмо к М. П. Боткину от 5 марта 1859; XXVI, 241). Обращением к Шекспиру подчеркивается в «Былом и думах» подлинный трагизм той или иной жизненной ситуации и вообще действительности. Так, в главе «Еще год», посвященной семейной драме Герцена, за решающим объяснением Герцена с женой и их примирением следуют памфлетные сцены отъезда Гервегов и последняя неприглядная деталь — использование Гервегом материальной поддержки Герцена. «Да, в этой трагедии, как у Шекспира, рядом с звуками, раздирающими сердце, с стоном, с которым исходит жизнь, мрет последняя искра, тухнет мысль, — площадная брань, грубый смех и рыночное мошенничество», — заключает Герцен (X, 266). Глава «Сон», открывающая «Западные арабески» — лирические воспоминания о восставшем Риме 1848 г., заканчивается шекспировской метафорой, вводящей в повествование тему крушения иллюзий 1848 г.: «Долго спать все же нельзя было; неумолимый Макбет действительной жизни заносил уже свою руку, чтоб убить „сон“». (X, 28). К злодеянию Макбета Герцен обращался и при воспоминаниях о подавлении польского восстания (см. XVII, 92).

---

[66] В письме переводчице «Рыбаков» Григоровича, озаглавленном «О романе из народной жизни в России» (1857), Герцен отмечал как отличительное свойство русского духа «способность время от времени сосредоточиться в самом себе, отречься от своего прошлого, посмотреть на него с глубокой, искренней, неумолимой иронией, имея мужество сказать об этом открыто, без цинизма... и без лицемерия», и в пояснение своей мысли указывал, что «тот же *талант* искренности и отрицания» встречается «у некоторых великих английских писателей, от Шекспира и Байрона до Диккенса и Теккерея» (XIII, 172).

Трагические образы Шекспира естественно входят в повествование «Былого и дум». Герцен использует и особую суггестивность этих образов, их большую обобщающую силу, эмоциональное воздействие и вызываемые ими ассоциации. Эти образы, проецируясь на современность, объясняют ее, углубляют ее понимание.[67] Ярким примером этого может служить описание приезда Гарибальди в Англию в главе «Camicia rossi»: «Действительно, какая-то шекспировская фантазия пронеслась перед нашими глазами на сером фонде Англии, с чисто шекспировской близостью великого и отвратительного, раздирающего душу и скрипящего по тарелке. Святая простота человека, наивная простота масс и тайные скопы за стеной, интриги, ложь. Знакомые тени мелькают в других образах — от Гамлета до короля Лира, от Гонериль и Корделий до *честного* Яго. Яго — всё крошечные, но зато какое количество и какая у них честность!» (XI, 254).

В то же время использование шекспировских образов показывает, как понимал их Герцен. Тема Польши, восстаний 1831 и 1863 гг. обычно сопровождается появлением тени отца Гамлета с ее призывом к мести (см., например, XI, 124; XII, 442), ибо для Герцена тема мести в «Гамлете» — это тема общественного долга. Гибель побежденных великих вождей революции 1848 г. Гарибальди и Мацинни, «святых Дон-Кихотов», ассоциируется со смертью Гамлета: «Задумается какой-нибудь северный Фортинбрас над этой группой, над этой повестью Горацио и, с раздумьем вздохнувши, пойдет в дубравную родину свою — на Волгу, к *своему* земскому делу» (XVI, 167).

Интересна другая развернутая аналогия в «Концах и началах» (1862—1863), характеризующая вождей революции, переживших ее крушение. Параллельно трагическому «Дон-Кихоту революции» появляется «король Лир в демократии» — трагикомическая, величавая и нелепая фигура героического, но обанкротившегося прошлого, не находящая себе ни места, ни преемников в современной действительности. Он пережил свою эпоху, но не видит происшедших перемен, не осознает своего бессилия (см. XVI, 151—153).

Многообразие и богатство шекспировских реминисценций в произведениях Герцена показывает, какую роль играл Шекспир в его духовной жизни. В конце 30-х годов он признавался: «У меня страсть перечитывать поэмы великих maestri: Гете, Шекспира, Пушкина, Вальтер Скотта» (I, 279). Спустя двадцать лет он писал сыну: «...Гете и Шекспир равняются целому университету. Чтением человек переживает века, не так, как в науке, где он берет последний очищенный труд, а как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги» (письмо от 22 июня 1859; XXVI, 276).[68] Таким «попутчиком» Шекспира прошел Герцен свою жизнь.

---

[67] См. о значении «объясняющей метафоры» у Герцена: Л. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена. Гослитиздат, 1957, стр. 184—186.

[68] Ср. советы читать Шекспира в письмах к Е. А. и Н. А. Тучковым от 17 октября 1848 г. (XXIII, 107) и дочерям от 1 июля 1863 г. (XXVII, кн. 1, 349).

Возросший в России в 40-е годы интерес к Шекспиру наталкивался на недостаток сведений о нем на русском языке. Сколько-нибудь образованного читателя не могла удовлетворить спекулятивная поделка А. Славина «Жизнь Шекспира» (1840). Шекспироведческие опыты И. Я. Кронеберга, затерявшиеся на страницах малоизвестных провинциальных изданий, остались почти незамеченными. Ощущалась настоятельная потребность в популяризации зарубежного шекспироведения. Такая популяризация стала осуществляться в первую очередь на страницах «Отечественных записок», в которых сотрудничал Белинский.

Издатель-редактор этого журнала А. А. Краевский, по-видимому, сознавал необходимость популяризации систематических сведений о драматургии Шекспира. Еще в 1839 г. в издававшихся им «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» было помещено под заглавием «Шекспир» извлечение из французского издания «Галерея женских образов Шекспира»,[69] состоявшее из краткой биографии драматурга и изложения тридцати трех его пьес.[70] В предисловии подчеркивалось, что цель публикуемого «обзора» — познакомить «светских людей» с жизнью и произведениями «великого гения Англии», которые до тех пор были известны «одним только ученым или людям, исключительно занимающимся литературою». Действительно, благодаря этому обзору сведения о многих шекспировских пьесах впервые появились в русской печати.

Печатались в «Литературных прибавлениях» и рецензии на иностранные шекспировские издания, особенно немецкие. Так, в 1838 г. рецензировались немецкий перевод «Короля Генриха VIII» и альбомы гравюр на шекспировские сюжеты.[71]

В «Отечественных записках» популяризация зарубежного шекспироведения приобрела новые масштабы и была поднята на более высокий уровень. Заслуга в этом деле принадлежала несомненно Белинскому. Показательно, что первая статья о Шекспире появилась здесь только в 1840 г., когда критик уже прочно обосновался в журнале, и принадлежала она связанному с ним А. И. Кронебергу — сыну покойного ректора Харьковского университета.

Статья была озаглавлена: «Шекспир. Обзор главнейших мнений о Шекспире, высказанных европейскими писателями в XVIII-м и XIX-м столетиях».[72] Это был перевод обзора, который только перед тем появился в «Эдинбургском обозрении»[73] и в основу которого были положены последние достижения шекспироведения в Англии и Германии: издания произведений Шекспира и его старших современников, биографические

[69] Galerie des femmes de Shakspeare. Collection de quarante-cinq portraits gravés par les premiers artistes de Londres, enrichis de notices critiques et littéraires. Paris, s. a.

[70] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1839, т. I, 25 февраля, № 8, стр. 165—171; 11 марта, № 10, стр. 213—215; 18 марта, № 11, стр. 230—236.

[71] Там же, 1838, 15 января, № 3, стр. 53; 12 февраля, № 7, стр. 132—133.

[72] «Отечественные записки», 1840, т. XII, № 9, отд. II, стр. 1—50. Изложение статьи: ЖМНП, 1840, ч. XXVIII, № 12, отд. VI, стр. 257—260. Автор: И. Галанин.

[73] Recent Shakspearian Literature. «The Edinburgh Review», 1840, vol. LXXI, July, № 144, pp. 446—493.

разыскания английского шекспироведа Пейна Кольера, комментарии Куртене к хроникам Шекспира, исследования Бодена и Брауна о его сонетах, суждения о Шекспире Кольриджа и Галлама, наконец, труды немецких исследователей — Людвига Тика, Горна, Ульрици и др. В статье была дана широкая картина развития отношения к Шекспиру в европейских странах в XVIII—XIX вв.; это отношение рассматривалось как своего рода критерий достоинства того или иного направления в искусстве: «Не только в драме, но и во всяком другом отделе искусства степень действительного превосходства всегда в точности соразмерна была с степенью приближения к правильной оценке дивных созданий этого гения». Автор статьи показывал, как в Англии, Германии и Франции постепенно складывалось признание Шекспира, и далее переходил к характеристике современного состояния шекспироведения и его спорных вопросов в области биографии, атрибуции произведений, их хронологии и периодизации и т. д. Шекспировское творчество он делит на три периода. К первому периоду (до 1593 г.) — «времени несовершенного развития его сил» — были отнесены лишь «Два веронца», «Потерянный труд любви», «Комедия ошибок» и ранняя редакция «Ромео и Джульетты». Ко второму периоду (до 1600 г.), когда «Шекспир является одушевленным полною силою страсти и мысли» и «доходит до предела своего совершенства», относятся исторические хроники, остальные комедии, «Ромео и Джульетта». Наконец, в последний период жизни Шекспира «великость его вполне утвердилась» и он создает свои великие трагедии и римские трагедии. Сменив «беспокойство городской жизни на сельское уединение» на закате своих дней, Шекспир обрабатывает легендарные сюжеты «Цимбелина» и «Зимней сказки» и завершает «Бурею» свой «земной сон». В заключение кратко характеризовались некоторые комедии и трагедии Шекспира, намечалось развитие его мастерства и взгляда на жизнь. В истолковании «Гамлета» и «Макбета» обнаруживается известная зависимость от морализаторских концепций Ульрици, книга которого здесь названа «одной из самых солидных философских критик, вышедших из школы германской».

Значение переведенного А. И. Кронебергом обзора состояло в том, что он вводил русского читателя в сферу вопросов современного европейского шекспироведения. Кронеберг не указал, что это перевод, и статья приписывалась ему. Белинский замечал в письме к Боткину от 5 сентября 1840 г.: «Из статьи Кронеберга видно, что он понимает Шекспира, а это — много. У него есть талант писать — его статья жива, остроумна, словом — прекрасна» (XI, 554).

Обзор «Эдинбургского обозрения» привлек внимание не только «Отечественных записок». Он лег в основу статьи, появившейся в начале 1841 г. в «Сыне отечества».[74] Безымянный ее составитель также не сослался на английский журнал, а указал в заголовке лишь название двух работ о Шекспире (из шестнадцати, названных в «Эдинбургском

[74] «Сын отечества», 1841, т. I, № 6, отд. I, стр. 195—209.

обозрении») — Ульрици и Куртене. Обзор открывался громогласной декларацией: «Были два величайшие поэта в мире — Гомер и Шекспир. Оба знали человека и жизнь столько, что не имели никакой нужды в мечтах и „идеалах“ для того, чтоб быть поэтами; оба в творчестве своем явили мощь самых свежих сил природы и глубочайшие истины судьбы и сердца человеческого умели вылить в таких ясных и несокрушимых образах, как будто их создала сама история. Оба были средоточием, около которого двигались все поэтические идеи последовавших поколений».

Помимо пересказа английской статьи, здесь содержались некоторые сведения, заимствованные из других источников. В конце были приведены пространные цитаты из этюда Гете «Shakespeare und kein Ende!». Автор указывал на необходимость создания на русском языке «самостоятельного, с приличным приготовлением и знанием дела составленного разбора или обозрения драм Шекспира», резко критиковал брошюру Славина и отмечал деятельность русских переводчиков.

Наконец, обзор «Эдинбургского обозрения» был пересказан в том же году и в «Пантеоне».[75] Такое троекратное использование русскими журналами на протяжении одного года английского шекспировского обзора наглядно свидетельствует о возросшем интересе к зарубежному шекспироведению. Откликом на этот интерес явилась популяризаторская деятельность В. П. Боткина в «Отечественных записках».[76]

Василий Петрович Боткин (1811—1869) — критик и публицист западник, один из лучших в России своего времени знатоков и ценителей литературы и искусства, друг Белинского и Герцена, Грановского и Тургенева, принадлежал в 1830—1840-е годы к наиболее передовым кругам русской интеллигенции. Белинский ввел его в кружок Станкевича, где Боткин, увлекшийся немецкой философией и эстетикой, стал, по словам Герцена, «один из самых полных представителей московских ультрагегельянцев».[77] Круг интересов молодого Боткина был широк, и, сотрудничая во второй половине 30-х годов в «Телескопе», «Молве» и «Московском наблюдателе», а затем в «Отечественных записках», он писал о литературе, русской и иностранной, о философии, музыке, архитектуре и многом другом. Его отличала необычайная восприимчивость к новым течениям в сфере мысли.

Поклонником Шекспира Боткин был с ранних лет и в конце 30-х годов хорошо знал не только его произведения, но и литературу о нем, особенно немецкую. Увлечение английским драматургом сближало его с Белинским, который писал ему 16 мая 1840 г.: «...ты, с которым с од-

---

[75] Новости о Шекспире. «Пантеон», 1841, ч. III, № 9, стр. 59—65.

[76] Подробнее эта тема изложена в статье: J. D. Levin. Die westeuropäische Shakespeare-Forschung in Rußland und ihre Popularisierung durch V. P. Botkin. «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», Berlin, 1964, № 2, SS. 278—296.

[77] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX, М., 1956, стр. 256. К занятиям гегелевской эстетикой особенно побуждал Боткина Н. В. Станкевич, считавший, что она подходит к складу его мышления (см.: Н. В. Станкевич. Переписка, стр. 492—495).

ним изо всех мне так отрадно было говорить о Шекспире... Я причисляю эти разговоры к блаженнейшим минутам моей жизни» (XI, 524; ср. письмо от 13 июня 1840 г.; XI, 528). Духовную связь двух друзей не следует рассматривать как отношения ученика с учителем; влияние было взаимным. Анненков, хорошо знавший обоих, отмечал, что Боткин помогал Белинскому «и своими советами, и знанием, а иногда даже просто личным трудом».[78] Это относилось и к изучению Шекспира. По-видимому, именно Боткин знакомил Белинского с работами английских и немецких шекспироведов. Белинский привлек друга к сотрудничеству в «Отечественных записках» и побуждал к написанию статей для журнала, в том числе и о Шекспире. Недаром Боткин писал ему 10 февраля 1841 г., т. е. в разгар работы над шекспировскими статьями: «...уж самим богом устроено, что когда я строчу для „Отечественных записок", то имею в виду тебя».[79]

В конце 30-х годов Боткин изучал Шекспира в русле гегельянской философской критики. Ознакомившись с сочинением ученика Гегеля и издателя его «Эстетики» Г.-Г. Гото «Vorstudien für Leben und Kunst» (1835), которое назвал «бесценной книгой», Боткин сообщал М. А. Бакунину 10 апреля 1839 г., что Гото побудил его познакомиться с историческими драмами Шекспира. «Какая драматическая жизнь, какая глубина и полнота каждого характера и что за эфирная, поражающая поэзия!». Содержащаяся в том же письме сравнительная характеристика Шекспира и Шиллера позволяет судить о направленности мысли Боткина. «...Чем более я погружался в Шекспира и в бесконечную организацию его индивидуальных характеров, в его божественное созерцание человека гражданской действительности — тем величественнее возносилась передо мною идеальная действительность Шиллера. Чтоб истинно понимать Шекспира, надо пройти через Шиллера... Шекспир, словно нарочно, окружает человека всею самою обыкновенною ежедневностию для того, чтоб просветить ее незаходимым светом своей всемогущей и неистощимой поэзии, — Шиллер указывает на человека как на духа, вознесенного надо всем земным, индивидуального не как характер, а как бессмертная личность; как самостоятельное, свободное Я. Отсюда вытекает у Шиллера частая вражда противу существующего порядка, противу общества».

Здесь все характерно для молодого Боткина — и гегельянское доведение предмета до крайней абстракции, отражающей реальные отношения перевернуто, идеалистически, и политический радикализм, признающий «самостоятельное, свободное Я», сочувствующий «вражде противу существующего порядка» (в противовес «примирению» Белинского), и романтическая тяга к «вечному», к «бесконечному», к «идеальной действительности». Даже мысль о реалистическом характере творчества Шекспира пропущена сквозь мистическую призму немецкого романтизма, как это обнаруживается в приписке: «То, что всякий человек, даже стоящий на

[78] П. В. Анненков и его друзья, т. I. СПб., 1892, стр. 578.
[79] «Литературная мысль», II, Пгр., 1923, стр. 176.

последней степени сознания, — есть мистерия, — это ни у кого так мистически ясно не представляется, как у Шекспира. Поэтому-то Шекспир и божественнее».[80]

Первым посвященным Шекспиру выступлением Боткина в печати был перевод статьи немецкого эстетика правогегельянского направления Г.-Т. Рётшера «Четыре новые драмы, приписываемые Шекспиру».[81] Выше уже говорилось об интересе к Рётшеру в 1838—1840 гг. Белинского и его окружения. Боткину, при его складе мышления, Рётшер с его догматизмом, стремлением свести многообразие и богатство художественного произведения к бесплотным и безжизненным абстракциям был довольно близок.[82]

Статья, напечатанная в «Отечественных записках», посвящена четырем английским драмам: «Эдуард III» («Edward III»), «Лондонский блудный сын» («The London prodigal»), «Жизнь и смерть Томаса Кромвеля» («Life and death of Thomas Lord Cromwell») и «Сэр Джон Ольдкестль» («Sir John Oldcastle»), которые были переведены на немецкий язык Людвигом Тиком и опубликованы в 1836 г. как шекспировские.[83] Собственно анализируются в статье только две первые пьесы; что касается последних, то автор отрицал принадлежность их Шекспиру.

Рётшеровский метод атрибуции совершенно ненаучен: достоверным он считает лишь «свидетельство духа, которое выше всех единственно исторических доказательств» (II, 228),[84] т. е. фактические доказательства подменяются произвольным утверждением, что столь высокое с точки зрения духа произведение мог написать только Шекспир. «Эдуард III» толкуется в статье с позиций объективного идеализма, по существу антидемократически. В истории царствования Эдуарда III, согласно Рётшеру, «величественно раскрывается... уверенность во всесильном могуществе духа, и отсюда торжество гения над грубою силою толпы». Эдуард и его сын Черный принц «личностию своею проявляют закон, что духу, а не материи принадлежит владычество над миром» (II, 228, 229). Интерпретация «Лондонского блудного сына» — пьесы о том, как верная жена

---

[80] Цит. по: Б. Ф. Егоров. В. П. Боткин — литератор и критик. Статья 1. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 139, 1963, стр. 33—34, 39—40. См. также письмо Боткина к Бакунину от 8 июня 1839 г. о чтении «Короля Лира» (там же, стр. 40).

[81] «Отечественные записки», 1840, т. XIII, № 11, отд. II, стр. 1—24. Изложение статьи: ЖМНП, 1841, ч. XXX, № 4, отд. VI, стр. 66—67. Автор: И. Галанин.

[82] Недаром Герцен довольно зло (и не без преувеличения) писал о Боткине: «На жизнь он смотрел так, как Речер на Шекспира, возводя все в жизни к философскому значению, делая скучным все живое, пережеванным все свежее, словом, не оставляя в своей непосредственности ни одного движения души» (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX, стр. 256).

[83] Vier historische Schauspiele Shakespeare's, herausgegeben von L. Tieck. Stuttgart und Tübingen, 1836. В настоящее время признается возможным лишь частичное участие Шекспира в написании «Эдуарда III» или поверхностная обработка им этой пьесы; принадлежность ему остальных пьес отрицается.

[84] Здесь и ниже такие ссылки при цитатах из статей Боткина о Шекспире соответствуют изданию: В. П. Боткин, Сочинения, т. II, Статьи по литературе, СПб, 1891.

Люция, прогнанная беспутным и развратным мужем Флоуэрделем, следует за ним переодетая и неузнанная и преданностью своей возвращает его на путь добродетели, — пронизана рассуждениями о «самоотрицающейся любви» и воле божией, о необходимости для человека покоряться «субстанциальным силам», т. е. в сущности охранительным законам классового общества.

Боткин перевел статью Рётшера без отступлений от авторского текста. Лишь в одном месте, воспользовавшись ссылкой Рётшера на книгу Ульрици «Драматическое искусство Шекспира», он в примечании высказал свое отрицательное отношение к реакционным попыткам этого философа представить все творчество Шекспира как иллюстрацию христианской концепции первородного греха и искупления. «Странное явление, — писал Боткин, — выбрать Шекспира за канву для теологических, пиэтистических и полемических рассуждений» (II, 227).

Белинский первоначально заинтересовался статьей Рётшера.[85] Но уже в письме к Боткину от 11 декабря 1840 г., говоря о том, что ему не нравится уважение Рётшера к «субстанциальным элементам жизни», он замечал, имея в виду истолкование «Лондонского блудного сына»: «. . . меня даже оскорбил его взгляд на эту Люцию, которая, не любя Флоуэрдена, гоняется за ним в качестве верной жены. Для меня баядерка и гетера лучше верной жены без любви» (XI, 578).[86]

Вскоре Боткин перевел и опубликовал посвященные Юлии (Джульетте) и Офелии глáвы из книги английской писательницы Анны Джемсон «Женские характеры у Шекспира» («Shakespeare's female characters», 1832).[87] Книга эта, состоявшая из тонких и проницательных психологических очерков с некоторым налетом романтической сентиментальности, что обеспечило ей успех в викторианской Англии, уже упоминалась в русских журналах в переводных статьях[88] и была известна Белинскому, который в пору работы Боткина над переводом торопил его: «С нетерпением жду от тебя портретов Джемсон — они ужасно интересуют меня» (11 декабря 1840 г.; XI, 578). Интересовались переводом Боткина и литераторы круга Белинского.[89]

---

[85] См. его обзор «Русская литература в 1840 году» и письмо к Боткину от 12 августа 1840 г. (IV, 442; XI, 540—541).

[86] В письме к Боткину от 28 июня 1941 г. Белинский назвал рётшеровское истолкование «Лондонского блудного сына» «гадостью» (XII, 54). Напротив, А. В. Кольцов считал, что Рётшер показал здесь, «что значит нравственный долг человека» (см. его письмо к сестре от 10 января 1841 г.: А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, стр. 230).

[87] В. Боткин. Женщины, созданные Шекспиром. Юлия и Офелия. «Отечественные записки», 1841, т. XIV, № 2, отд. II, стр. 64—92. Изложение статьи: ЖМНП, 1841, ч. XXXI, отд. VI, стр. 17—18. Автор — И. Галанин.

[88] См.: «Московский наблюдатель», 1838, ч. XVII, июнь, кн. 1, стр. 327; «Отечественные записки», 1840, т. XII, № 9, отд. II, стр. 1, 14.

[89] См. письмо А. В. Кольцова к Белинскому от 15 декабря 1840 г. (А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, стр. 225). Он же писал 23 декабря А. А. Краевскому: «Василий Петрович Боткин на днях посылает к вам славную статью, которую

Своему переводу Боткин предпослал краткое предисловие, в котором называл Джемсон «глубокой, с истинно эстетическою душою женщиной», которая «из самого Шекспира почерпнула свои возвышенные эстетические идеи». Она «являет каждое шекспировское создание отдельным миром с его особенным солнцем, особенною природою, особенным воздухом. По глубокой проницательности ее взглядов, облеченных в самую простую безыскусственную, почти наивную форму, чувствуешь, что здесь говорит женское чувство, чуждое всякого отвлеченного мышления или рассудочного понимания. Оттого каждое ее замечание так трогает душу, так веет истиною, так вводит во внутренний мир рассматриваемого ею лица» (II, 170—171).

Юлия в трактовке Джемсон — это «сама любовь. Страсть есть условие ее жизни; вне страсти она перестает существовать: это душа души ее, пульс ее сердца, жизненная кровь жил ее, „наполняющая каждый атом ее организма“» (II, 172). Офелия — добрая, кроткая, одинокая женщина, окруженная «бурями тяжкого несчастного жребия, тенетами и развращением света, без силы сопротивляться, без воли действовать, без твердости страдать» (II, 192). И на материале трагедий Джемсон показывала, как раскрываются эти характеры при столкновении с действительностью.

Очерки Джемсон вызвали восторженный отклик Белинского. В статье «Русская литература 1841 года» он указывал, что книга английской писательницы изумляет «силою и глубиною анализа сокровенной души женщины, верным и мощным постижением величайшего поэта в мире, вдохновенным, поэтическим и в то же время полным мысли и определительности изложением» (V, 536). А Боткину он писал 1 марта 1841 г.: «Только теперь понял, что такое гениальная женщина. О *Юлии* бесподобно, дивно, но Офелия все заслонила и убила собою — лучшего по части критики я не читал ни во сне, ни наяву с тех пор, как родился... Джемсон бросила для меня свет и на характер Гамлета и на идею всей этой драмы». И дальше: «О Офелия, о бледная красота севера, голубка, погибшая в вихре грозы!.. Мóчи нет — слезы рвутся из глаз» (XI, 26—27).[90]

В 1841 г. у Боткина намечается широкий план популяризации «божественного и единственного Виллиама».[91] В связи с выходом первого выпуска издания Кетчера он пишет обширную статью о «Короле Иоанне», о которой сообщал Белинскому: «Она начата вследствие сознания, что нашей глупой публике надобно втолковать хоть сколько-нибудь Шекспира».[92] Поэтому Боткин намеревался не ограничиться одной статьей,

---

перевел он с английского, из какой-то мисс... мисс... ей-богу, позабыл» (там же, стр. 229).

[90] А. Я. Кульчицкий, будущий член петербургского кружка Белинского, а в то время редактор «Харьковских губернских ведомостей», в письме к Белинскому от 6 марта 1841 г. выразил восхищение статьей Джемсон и заключил свой отзыв: «И странно; за характеры Юлии и Офелии мне захотелось поблагодарить не Джемсон, не переводчика, Боткина, а именно вас, вас, Виссарион Григорьевич!» (В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 161).

[91] Письмо к В. Г. Белинскому от 12 февраля 1840 г.: Белинский, Письма, т. II, СПб., 1914, стр. 385.

[92] «Литературная мысль», II, стр. 179.

а писать о каждой пьесе Шекспира.[93] В июле статья была готова и послана в «Отечественные записки», но по каким-то причинам не была напечатана и в настоящее время, по-видимому, утрачена.[94] Сам Боткин остался недоволен статьей, получившейся, по его мнению, «апатической». «Пустая и глупая статья, которая надоела мне хуже моей болезни», — писал он Белинскому.[95] Он охладевает к своему замыслу и в другом письме к Белинскому отказывается писать о «Ричарде II», ссылаясь на недосуг. Не делает он и перевода статьи Рётшера о «Короле Лире», обещанного раньше Краевскому и Белинскому.[96]

Только в следующем, 1842 г. Боткин написал для «Отечественных записок» краткую рецензию на 7-й и 8-й выпуски издания Кетчера[97] и статью «Шекспир как человек и лирик».[98] Рецензия представляет собой краткий пересказ содержания трилогии «Генрих VI». Интересно отметить, что Боткин здесь, несомненно под влиянием Белинского, говорит об искажении образа Жанны д'Арк, которым драматург «заплатил дань духу своего времени и своим национальным предрассудкам» (II, 162—163; ср. II, 216).

Статья «Шекспир как человек и лирик» должна была, по мысли Боткина, открывать серию его статей об отдельных произведениях английского драматурга, которые он полагал разбирать, отрешившись от личности их создателя, как некие «объективные миры, обращающиеся на своих собственных осях» (II, 205). Здесь же его занимал «Шекспир как человек, его взгляд на мир, внутренняя настроенность души его и, так сказать, разыскание его личности в его созданиях» (II, 224). С этой точки зрения Боткин рассматривает произведения Шекспира, соотнося их с немногими известными фактами его биографии и историческими событиями его времени. Так, национальный подъем, совпавший с появлением первых пьес Шекспира, его восторженное познание нового открывшегося перед ним мира, одушевление национальным чувством привели к тому, что талант поэта «явился здесь как бы носителем великих интересов своего народа, которые господствовали над его субъективными порывами». Поэтому ранние его произведения наименее лиричны, и только их «разлитая ясность показывает, что душа поэта совершенно обнаружилась

---

[93] См. его письмо к А. А. Краевскому от 27 июня 1841 г.: Отчет имп. Публичной библиотеки за 1889 год. СПб., 1893, Приложение, стр. 34.

[94] Б. Ф. Егоров (В. П. Боткин — литератор и критик, стр. 80) справедливо указывает на ошибочность отождествления этой статьи с краткой рецензией на первый и второй выпуски издания Кетчера («Отечественные записки», 1841, т. XVII, № 8, отд. VI, стр. 47—49), которая в действительности принадлежала П. Н. Кудрявцеву (см.: В. И. Кулешов. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1959, стр. 376).

[95] «Литературная мысль», II, стр. 180.

[96] См.: Отчет имп. Публичной библиотеки за 1889 год, Приложение, стр. 34—35; «Литературная мысль», II, стр. 179.

[97] «Отечественные записки», 1842, т. XXI, № 4, отд. VI, стр. 32—33.

[98] В. Б-ткн. Шекспир как человек и лирик. «Отечественные записки», 1842, т. XXIV, № 9, отд. II, стр. 24—40. Изложение статьи: ЖМНП, 1842, ч. XXXVI, № 12, отд. VI, стр. 255—256.

в его созданиях» (II, 217—218). Напротив, бо́льшая часть его драм, написанных после 1603 г., «провеяна унылою меланхолиею души» (II, 208). «Гамлет более всех пропитан сердечною кровию самого поэта; это его субъективное лицо» (II, 210). В «Короле Лире» и «Короле Иоанне», утверждает Боткин, саркастической иронией шута и «незаконнорожденного Фолькенбриджа» высказывается сам поэт. «В „Тимоне“ снова грозит субъективность поэта, как в „Гамлете“, разорвать не столь внешнюю оболочку. Глубокомысленная ипохондрия самовластно царствует здесь и на все светлые элементы жизни, которыми с такою радостию любил играть поэт, набрасывает ядовитую тень бездонной, унылой меланхолии» (II, 210—211).

Говорит Боткин и о сонетах Шекспира, которые, по его мнению, дополняют сведения «относительно внутренней настроенности», почерпнутые из его драм. Бо́льшую часть их он относит к периоду написания «Гамлета» и находит в них «какую-то унылую, тяжелую думу сомнения» (II, 209). Боткин осуществил впервые в русской критике разбор шекспировских сонетов (см. II, 221—223).

К последнему периоду критик относит «Макбета» и «Отелло» — «мрачные картины страсти, удушающей самую себя» (II, 213). Но в завершающих произведениях — «Зимней сказке» и «Цимбелине» — он находит примирение и «заключительную гармонию» (II, 209).

Статья Боткина хаотична по построению: исторические события, факты биографии Шекспира (заимствованные главным образом из книги английского шекспироведа Натана Дрейка [99]), толкование его пьес и лирики — все это не столько связано воедино, сколько сосуществует рядом, ранний период характеризуется после позднего. Без связи с содержанием статьи на первых ее страницах появляется выпад против славянофилов (II, 205—206). Есть в статье и противоречия. Так, с одной стороны, Боткин утверждает в гегельянском духе, что всякое художественное творение содержит «нравственную идею, которая подкрепляет нас в противоречиях жизни, указуя на высшее примирение» (II, 224), а с другой — признает, что в «Отелло» «нет никакого примирения, даже нет успокоения» (II, 214). Эта противоречивость усугублялась эклектизмом авторского метода. Признавая рётшеровскую концепцию художественных произведений как замкнутых в себе миров, отрешенных от их создателя, Боткин в то же время занят романтическими поисками в них авторской «субъективности». Плодотворные попытки объяснить творчество драматурга его эпохой сочетаются с «подгонкой» его творческого пути под гегелевскую триаду, с поисками «вечных законов» в исторических событиях. И все же, несмотря на недостатки, статья Боткина представляет интерес как попытка охарактеризовать в едином очерке жизнь, творчество и эпоху великого английского драматурга.

Обещанная читателям «Отечественных записок» серия статей о Шекспире так и не была написана Боткиным. Его растущий радикализм и

[99] Nathan Drake. Shakespeare and his times, including the biography of the poet, criticisms of his genius and writings. . ., vol. I—II. London, 1817.

интерес к политическим проблемам отвлекал его от вопросов искусства.[100] В 1843 г. он начинает вести в «Отечественных записках» обзор «Германская литература», посвященный в основном философским и публицистическим сочинениям. Однако во втором обзоре, в февральском номере журнала,[101] он пишет о четвертом выпуске «Сочинений по философии искусства» Рётшера, посвященном разбору «Ромео и Джульетты» и «Венецианского купца»,[102] и подвергает критике свой былой кумир. Он критикует Рётшера за отрыв искусства от общественной жизни, что мешает понять идею произведения «во всей ее самостоятельной и гуманной истине», за «филистерский застой», лишенный «разумного и гуманного содержания», в рассуждениях о «праве семейства относительно коллизии в „Ромео и Юлии"» (II, 165). Но критика Боткина была половинчатой: одновременно он признавал у Рётшера большое критическое дарование, проницательность и эстетический такт, и он перевел большой отрывок разбора «Ромео и Юлии», сократив его и упростив язык.

Белинскому такая критика казалась недостаточной. «...Брось ты эту колбасу Рётшера, пусть ему черт приснится, — писал он Боткину 6 февраля 1843 г. — Это, брат, пешка: его ум — приобретенный из книг. Вагнеровская натуришка так и пробивается сквозь его натянутую ученость. На Руси он был бы Шевыревым» (XII, 131). И после этого Боткин уже больше не возвращался к Рётшеру.[103]

Еще одно немецкое сочинение о Шекспире рассматривалось в «Отечественных записках». Это была статья Ф. Фишера (Vischer) «Шекспир в отношении германской, преимущественно политической поэзии», напечатанная в литературно-историческом альманахе Р. Прутца.[104] Автором соответствующего обзора[105] был уже не Боткин, а, по-видимому, Г. Ф. Головачев, которому принадлежали два обзора «Германская литература» в предшествующих номерах журнала.[106]

---

[100] См.: Б. Ф. Егоров. В. П. Боткин — литератор и критик, стр. 42—47.

[101] В. Б-т к-н. Германская литература. «Отечественные записки», 1843, т. XXVI, № 2, отд. VII, стр. 38—43.

[102] H. T. Rötscher. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. 4-te Abth. 1. Romeo und Julia. 2. Kaufmann von Venedig. Berlin, 1842.

[103] Передовая русская критика и в дальнейшем отвергала метод Рётшера. Так, в одной из статей «Современника» указывалось, что этот метод «насильно навязывает» художественному произведению надуманную «нравственную или философскую сентенцию», и в качестве примера приводились рётшеровские разборы «Ромео и Юлии» и «Венецианского купца» («Современник», 1851, т. XXVII, № 5, отд. III, стр. 2). Н. П. Огарев в предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX века» (1861) писал о бесполезности «многоглаголания Ретчера и иных гномов метафизической науки» для объяснения Шекспира (Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. I. Госполитиздат, 1952, стр. 437).

[104] «Literarhistorisches Taschenbuch», herausgegeben von R. E. Prutz. 2. Jahrg., Leipzig, 1844, SS. 73—130.

[105] Германская литература. «Отечественные записки», 1844, т. XXXIV, № 5, отд. VII, стр. 17—20.

[106] См.: В. И. Кулешов. «Отечественные записки»..., стр. 378. См. также ссылку на статью Фишера в «Отечественных записках», 1844, т. XXXIII, № 3, отд. VII, стр. 20.

Сам же Боткин надолго прекратил писать о Шекспире. Только в начале 50-х годов он вновь обращается к нему и опять задумывает серию статей с культурно-просветительской целью. Он писал Краевскому 15 февраля 1853 г.: «У нас до сих пор не было ничего дельного и обстоятельного о Шекспире и его произведениях; его время, предшествовавший ему английский театр, литературное направление, господствовавшее до него и при нем и условившее некоторым образом манеру его, — все это вовсе неизвестно у нас, и от этого Шекспир представляется нам какою-то загадкою искусства. Между тем об этом в Германии и Англии написано множество книг». Боткин намеревался написать на основании английских и немецких источников пять-шесть статей, посвященных «критическому изложению *всех* произведений Шекспира в том порядке, как сочинял их автор, вместе с указаниями на его личность, жизнь и источники, которыми он пользовался».[107]

Некрасов, узнав об этих переговорах с Краевским, напомнил Боткину в сентябре 1853 г., что самая мысль составить для русского журнала статьи о Шекспире принадлежит редакции «Современника» и что Боткин получил от редакции нужные для этого материалы.[108] В результате первая статья под заглавием «Литература и театр в Англии до Шекспира» была опубликована в конце 1853 г. в «Современнике».[109] Она представляла собой в основном сокращенный перевод-пересказ вводных глав из многотомного труда немецкого историка литературы и политического деятеля Г.-Г. Гервинуса «Шекспир»[110] (главы: «Введение», «Шекспир в Стратфорде», «Драматическая поэзия до Шекспира» и «Сцена»).

Боткин, как видно из приведенного письма, хотел сообщить русским читателям некие *положительные* сведения, необходимые для правильного понимания творчества английского драматурга *в исторической перспективе*. Он теперь уже отвергает немецкую философскую критику, указывает на «ошибочность этого направления» (II, 68). Обращение в этой связи к сочинению Гервинуса было вполне закономерным. Гервинус — представитель культурно-исторической школы в немецком литературоведении — в своих трудах рассматривал литературу в ее обусловленности политической и культурной жизнью нации. Гениальный писатель, согласно Гервинусу, так же зависит от своего времени, как и другие. Он лишь наиболее ярко и полно выражает современные ему идеи. В биографии Шекспира Гервинуса интересовала связь драматурга с его эпохой и нацией, и он особо подчеркивал народность английского театра елизаветинской поры.

В небольшом введении к своему переводу-пересказу Боткин характеризовал состояние изучения Шекспира в Европе и отмечал значение

---

[107] Отчет имп. Публичной библиотеки за 1889 год, Приложение, стр. 100—101.
[108] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, М., 1952, стр. 196.
[109] «Современник», 1853, т. XLII, № 11, отд. II, стр. 1—62.
[110] G. G. Gervinus. Shakespeare, Bd. I—IV. Leipzig, 1849—1850.

труда Гервинуса, объединившего достижения английских комментаторов и издателей и немецких критиков Шекспира и свободного в то же время от заблуждений немецкой философской критики. При переводе Боткин сокращал изложение за счет малосущественных частностей и мест, ориентированных на немецких читателей (сопоставления с немецкой историей и литературой), упрощал язык. Сделал он и некоторые добавления; в частности, в его статье обстоятельнее, чем у Гервинуса, рассказывается об истории и литературе средних веков (см. II, 70—74).

После опубликования этой статьи Боткин опять приостановил работу над Шекспиром. Только в 1855 г. была напечатана в «Современнике» следующая статья, посвященная разбору ранних драматических произведений Шекспира: «Тит Андроник», «Перикл», три части «Генриха VI», «Комедия ошибок» и «Укрощение строптивой».[111] В статье рассматривалась связь этих произведений с современной им драматургией, определялась доля участия Шекспира в их написании, выявлялось становление его творческой манеры. Здесь Боткин еще ближе, чем в предыдущей статье, следовал за текстом соответствующей главы труда Гервинуса, ограничившись лишь сокращением ее.

Хотя в добавленном от себя заключении Боткин обещал читателям продолжение статей (см. II, 161—162), однако оно не последовало. По-видимому, взгляды Гервинуса стали казаться Боткину, при его эволюции к консервативному мировоззрению, слишком радикальными. Значительно ближе Боткину в это время становится Карлейль с его антидемократическим культом героев. Боткин переводит первую и третью главы его сочинения «О героях и героическом в истории» (1841), в котором значительное место было уделено Шекспиру.[112]

После этого Боткин не выступал в печати по поводу Шекспира. Впрочем, вообще его литературно-критическая деятельность мало-помалу сходит на нет, по мере того как он отдаляется от прогрессивных общественных кругов, превращаясь в злобствующего консерватора. И только из его писем мы узнаем о его интересе к постановкам шекспировских пьес, которые он видел в Европе в конце 50-х годов.[113] В это время он считает, что преобладающее «созерцание» у Шекспира выражается словами: «...да, всё, и дворцы и царства — и этот великолепный мир — все

---

[111] В. Б—н. Первые драматические опыты Шекспира. «Современник», 1855, т. L, № 3, отд. II, стр. 1—36.

[112] В. Б. Героическое значение поэта. Шекспир. (Из Т. Карлейля). «Современник», 1856, t. LV, № 2, отд. II, стр. 92—104.

[113] См. в письмах: Д. П. Боткину от 9 мая 1858 г. о мюнхенской постановке «Гамлета» (Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, стр. 545); И. С. Тургеневу от 3 июня 1858 г. о лондонской постановке «Короля Лира» (В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка. М.—Л., 1930, стр. 149); А. А. Фету от 1 июля 1858 г. о лондонской постановке «Венецианского купца» (А. Фет. Мои воспоминания. 1848—1849. Ч. 1, М., 1890, стр. 243); Н. Я. Макарову от 21 сентября 1859 г. о лондонской постановке комедии «Как это вам понравится» («Печать и революция», 1925, кн. 5—6, стр. 177).

пройдет и станет прахом».[114] В 60-е годы мы не обнаруживаем и таких следов интереса Боткина к Шекспиру.

Однако его популяризаторская деятельность не забылась. В 1865—1868 гг. вышло первое «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», изданное Н. А. Некрасовым и Н. В. Гербелем. Первый том открывался статьей Боткина «Литература и театр в Англии до Шекспира», и она перепечатывалась во всех четырех переизданиях собрания, служа многим тысячам русских читателей вплоть до начала XX в. введением в знакомство с Шекспиром и его эпохой.

В 1840-е годы популяризатором Шекспира выступал Владимир Рафаилович Зотов (1821—1896) — молодой петербургский литератор, примыкавший в то время к передовому лагерю русской литературы.[115] Весьма плодовитый и разносторонний в своей литературной деятельности, Зотов чутко откликался на запросы публики, и тот факт, что он выступил с циклом статей «Этюды Шекспира. Шекспир в его малоизвестных произведениях», свидетельствует о том, что многие читатели желали иметь представление о драматургии Шекспира в полном объеме. Публикация «Этюдов» Зотова растянулась на три года: он начал печатать их в «Репертуаре и Пантеоне», где в середине 40-х годов вел «Театральную летопись», а кончил в «Литературной газете», которую он редактировал в 1847—1849 гг.

37 пьес шекспировского канона Зотов разделил на пьесы, пользующиеся европейской известностью и малоизвестные; вторая группа, включавшая 26 произведений, подразделялась на исторические хроники (8) и собственно пьесы (18). С этими последними Зотов и хотел познакомить читателей. Первоначально он намеревался разобрать все восемнадцать пьес, но впоследствии, отвлекаемый иными делами, сузил свой замысел и прекратил его осуществление на десятом этюде, указав, что остальные пьесы уже переведены на русский язык. В итоге им были разобраны: «Два веронские дворянина», «Комедия ошибок», «Напрасные заботы любви», «Тит Андроник», «Перикл»,[116] «Усмирение строптивой», «Как вам угодно», «Много шума из ничего», «Виндзорские проказницы»[117] и «Мера за меру»;[118] семь из этих пьес (кроме «Комедии ошибок», «Усмирения строптивой» и «Виндзорских проказниц») до того времени на русский язык не переводились.

---

[114] Из письма к Фету от 1 июля 1858 г. (Шекспир. Библиография. . . ., стр. 546). Эти слова представляют собой пересказ цитаты из «Бури» (IV, 1, 152—156), помещенной на памятнике Шекспира в Вестминстерском аббатстве.

[115] О нем см.: Б. Ф. Егоров. В. Р. Зотов — критик и публицист 1850-х гг. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 78, 1959, стр. 107—143. См. также комментарии к письмам М. Л. Михайлова к Зотову («Литературный архив», 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 125—162).

[116] «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 9, стр. 555—622.

[117] «Литературная газета», 1847, 27 февраля, № 9, стр. 129—138; 25 апреля, № 17, стр. 257—261, 15 мая, № 20, стр. 305—309.

[118] Там же, 1848, 16 сентября, № 37, стр. 577—583.

«Этюды» Зотова представляли собой добросовестную компиляцию, составленную на основании значительного числа источников (комментированные издания, биографии, толкования к Шекспиру и т. д.). Во введении характеризовались эпоха, драматургия и театральный быт Англии на рубеже XVI и XVII вв., а также кратко сообщалось о судьбе шекспировского наследия и издании его произведений. Очерки, посвященные отдельным пьесам, строились, как правило, по единому плану: источник пьесы, доля участия Шекспира в ее написании (для пьес, написанных в сотрудничестве), подробное изложение содержания по сценам, заключительная критическая оценка пьесы и определение ее места в шекспировском творчестве. При этом Зотов стремился проявить самостоятельность критического суждения и старательно отмечал недостатки ранних пьес: длинноты, лишние сцены, не связанные с развитием сюжета, несообразности в интриге, неправдоподобные положения, тяжелый язык. Так, о «Напрасных заботах любви» он писал, что пьеса эта «в наше время любопытна только как историческая вещь по языку ее действующих лиц и как один из первых опытов Шекспира на драматическом поприще»,[119] а по поводу «Перикла» оспаривал мнение Мелона и других комментаторов о принадлежности Шекспиру трех последних актов и т. п. Особо оригинальных и интересных суждений этюды Зотова не содержали. Фальстафа, например, он определял как тип «прожорливого и сластолюбивого труса-хвастуна, самолюбивого до глупости и между тем весьма не глупого,[120] — определение довольно плоское, не отражающее сложности образа. Но содержавшиеся в них фактические сведения о произведениях Шекспира, которые были еще мало известны в России, расширяли представление читателей о великом английском драматурге, о диапазоне его творчества, знакомили с источниками его произведений. Зотов предполагал также со временем написать обзор русских переводов и разборов шекспировских пьес,[121] но не осуществил своего намерения.

Популяризация сведений о Шекспире приобрела в русской печати 40-х годов сравнительно широкий размах. Печатается целая серия заметок, посвященных источникам шекспировских пьес. В основном они помещались в журналах «Репертуар русского театра» и «Пантеон русского и всех европейских театров», которые были объединены в 1842 г. под общим заглавием «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров».

В 1840 г. в «Репертуаре» (кн. 10) появилась первая из этих заметок: «Откуда Шекспир заимствовал содержание своего „Макбета“», в которой излагалась история этого шотландского короля по хронике Голиншеда. В следующем, 1841 г. были напечатаны уже пять подобных заметок: одна в «Репертуаре» (кн. 1) — об «Отелло» (пересказ повести Дже-

[119] «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 9, стр. 605.
[120] «Литературная газета», 1847, 15 мая, № 20, стр. 309.
[121] См. там же, 27 февраля, № 9, стр. 129.

ральди Чинтио), одна в «Литературной газете» (№ 43) — датское сказание об Амлете (по Эленшлегеру), и три в «Пантеоне» (кн. 6, 8, 11—12) — сводная заметка «Откуда Шекспир брал сюжеты для своих драм» (о «Буре», «Венецианском купце» и «Цимбелине») и отдельные — о «Макбете» и «Венецианском купце».

Круг произведений, характеризовавшихся таким образом, был невелик, и одна и та же история подчас сообщалась различными журналами. Так, рассказ о богатом еврее и бедном мусульманине из мусульманской хроники, найденной в Калькутте, появился еще в 1838 г. в двух петербургских газетах.[122] Затем после опубликования его в 1841 г. в «Пантеоне» (кн. 11—12) он снова печатался в 1842 и 1847 гг. Разумеется, неоднократно, в разных изданиях сообщалась легенда, легшая в основу «Гамлета». В заметке «Репертуара и Пантеона» (1843, № 2) «Первообраз Шекспирова „Цимбелина"» рассказывалось о пьесе Лопе де Руэды «Comedia Eufemia», написанной на основании той же новеллы Боккаччо, что и трагикомедия Шекспира, и т. д.

К этим заметкам примыкает статья начинавшего в то время литератора В. П. Гаевского «Несколько слов о Макбете Шекспира».[123] Статья явилась откликом на напечатанное в митавском издании «Sendungen der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst» утверждение, что в основу «Макбета» легло германское народное сказание о короле Грюневальде.[124] Путем сопоставления «Макбета» с этим сказанием и сочинениями по истории Шотландии Гаевский доказал несостоятельность этой гипотезы и историческое происхождение фабулы «Макбета».

Сообщались в журналах 40-х годов сведения и об эпохе, театральном быте и современниках Шекспира. В «Пантеоне» 1841 г. (№ 8) была помещена небольшая статья «О театрах в Лондоне при Шекспире», в которой давалось очень сжатое описание структуры и устройства театров на рубеже XVI и XVII вв., характеризовались актерская игра и нравы зрителей. Тогда же «Литературная газета» решила познакомить публику, которая, по утверждению газеты, «так хорошо знакома с великим Шекспиром», с его современниками и печатала в двух номерах (№№ 120, 121) статью «О драматических писателях, современных Шекспиру», содержавшую кое-какие сведения о Джоне Гейвуде, Спенсере, Бене Джонсоне, Массинджере, Бомонте и Флетчере, Марло, Ширлее (Шерли), Форде и Вебстере. Эти драматурги, как писал анонимный автор, «составили ту великую школу, в которой обучались величайшие писатели последующих веков и в которой родились все главные основания современной драмы и настоящего сценического искусства» (стр. 484).

---

[122] Приключение жида Шейлока и его должника. «Северная пчела», 1838, 4 июля, № 148, стр. 591—592; «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1838, 16 июля, № 29, стр. 579.

[123] «Библиотека для чтения», 1849, т. XCVIII, № 11, отд. III, стр. 99—116.

[124] Der Inhalt des Shakespeareschen Trauerspiels Macbeth, verglichen mit der deutschen Sage von Grünewald; von Herrn Kollegienrath v. Trautvetter. «Sendungen der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst», Bd. III, Mitau, 1847, SS. 104—105.

Впоследствии в журнале «Москвитянин» (1849, № 2) была помещена бытописательная статья «Увеселения и костюмы времен Шекспира», составленная по материалам капитального исследования Натана Дрейка «Шекспир и его время» (1817).

Образование в 1840 г. английским шекспироведом Пейном Кольером первого Шекспировского общества вызвало живой интерес в русской печати. Уже в конце этого года в журнальном обозрении «Северной пчелы» (№ 258) сообщалось об учреждении общества и его задачах. Вскоре подобная информация появилась в «Литературной газете» (1841, № 22) в обзоре «Английская литература в 1841 году». Анонимный автор, завершая свое сообщение, восклицал: «Какой другой народ прилагает столько стараний и издержек для разысканий о происхождении отечественного языка, литературы и театра?» (стр. 88).

Известие о первом издании общества — «Записках» Эдуарда Алейна (Alleyn, 1566—1626), актера и руководителя труппы, к которой принадлежал Шекспир, печаталось и в «Северной пчеле» (1841, № 87), и в «Литературной газете» (1841, № 47). Обе газеты писали об унизительной зависимости английских драматургов этой эпохи от содержателей театров, о том, что травля медведей считалась выгоднее драматических представлений. Сообщения о различных шекспировских изданиях, деятельности Шекспировского общества и т. п. встречаются и в других номерах петербургских газет 1841 г. Получили отклики опубликованный в 1845 г. дневник театрального антрепренера шекспировской поры Филиппа Генслоу (Henslowe, ум. 1616) [125] и другие материалы общества.

Не только новые критические издания Шекспира, но и переводы его произведений на иностранные языки, не только новые данные о жизни драматурга, но и самые различные факты, связанные с его именем, получают отражение в петербургских и московских периодических изданиях. Восьмитомное собрание сочинений Шекспира, изданное Пейном Кольером (1842—1844), было обстоятельно охарактеризовано Я. К. Гротом в «Современнике» Плетнева (1844, № 9). Когда в 1852 г. Кольер сообщил, что ему удалось найти экземпляр второго издания сочинений Шекспира in folio (1632) с многочисленными исправлениями, сделанными современником драматурга и восстанавливающими подлинный текст пьес (впоследствии выяснилось, что эти «исправления» были подделкой), известие об этом сразу же было перепечатано в «Отечественных записках» (№ 4) и «Библиотеке для чтения» (№ 6).[126] Выход в 1848 г. «Жизни Шекспира» известного английского шекспироведа Джемса О. Голлиуэлла вызвал отклик уже некрасовского «Современника» (№ 3), причем анонимный обозреватель обнаружил хорошую осведомленность

---

[125] Директор театра шекспировских времен. «Северная пчела», 1845, 15 октября, № 232, стр. 925; Театральный директор времен Шекспира. «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XII, кн. 12, стр. 803—804.

[126] О резонансе, вызванном в России «открытием» Кольера, см.: В. П. Комарова. Пейн Кольер и русские переводчики Шекспира. В кн.: Шекспир, Библиография..., стр. 566—577.

в эволюции воззрений на биографию драматурга. Официальные издания — «Журнал министерства народного просвещения» и «Московские ведомости» — сообщали о находке рукописи «Генриха IV». Враждовавшие между собой «Отечественные записки» и «Северная пчела» одинаково печатали сведения о новых немецких, французских, венгерских переводах из Шекспира. Продажа в 1847 г. стрэтфордского дома, в котором, по преданию, родился Шекспир, и связанная с этим англо-американская конкуренция вызвали появление в русской печати семи заметок, продажа «Чандоского» портрета в 1848 г. — трех. В русских газетах 40-х годов можно встретить сообщения о шекспировских лекциях английского писателя Шеридана Ноульса в Лиссабоне [127] и о чудаке-американце, страстном любителе Шекспира, который завещал свой череп нью-йоркскому театру для использования его в спектаклях «Гамлета» в качестве черепа Иорика,[128] и другие известия, связанные с именем английского драматурга.

Но, разумеется, не эти и подобные заметки, любопытные сами по себе, определяли характер заимствований из зарубежной шекспирианы. Разборы и исследования произведений Шекспира — вот что прежде всего интересовало русские журналы. «...У нас существует крайний недостаток в истинном понимании Шекспира, в критической оценке его произведений... Поэтому всякое дельное замечание о Шекспире, всякое исследование, раскрывающее нашей публике тайны его творчества, заслуживает полной благодарности», — писал в начале 50-х годов обозреватель «Москвитянина».[129]

На выход в свет в 1852 г. книги Гизо «Шекспир и его время» [130] откликнулись три журнала, причем их внимание больше было привлечено содержавшимися в ней «Историческими и критическими замечаниями об основных пьесах Шекспира», чем «Опытом о жизни и сочинениях Шекспира», впервые появившимся в виде вводной статьи к французскому изданию Шекспира 1821 г. и уже переводившимся на русский язык.

«Современник», отражая широкий общественный интерес к проблеме «гамлетизма», сразу же напечатал «Мнение Гизо о Гамлете».[131] В вводной заметке подчеркивалось, что «Гамлет — загадка, над решением которой так давно и упорно трудятся ... все мыслящие и понимающие люди», и Гизо был назван одним «из интересных явлений нашего времени». Французский историк модернизировал трагедию датского принца; изложив рассказ Саксона Грамматика, он указывал, что душевное состояние Гамлета не соответствовало ни эпохе драматурга, ни времени, к которому относился рассказ: Шекспир угадал духовные конфликты более позднего времени — «болезненную раздражительность и глубокое смятение —

---

[127] «Северная пчела», 1845, 10 июля, № 153, стр. 609 («Журнальная мозаика»).

[128] Странное завещание. «Литературная газета», 1843, 21 марта, № 12, стр. 244—245.

[129] «Москвитянин», 1851, ч. VI, № 21, стр. 186.

[130] G u i z o t. Shakespeare et son temps. Étude litteraire. Paris, 1852.

[131] «Современник», 1852, т. XXXI, № 2, отд. VI, стр. 335—343.

горькие плоды, созревающие в душе тех, кто мрачно и ложно ценит бытие человека и все его окружающее». В «Москвитянине» книга Гизо о Шекспире была охарактеризована в переводной статье Густава Планша «Гизо и его сочинения».[132] Та же статья вкратце была изложена и в «Отечественных записках».[133] Планш отмечал роль Гизо для усвоения творчества Шекспира во Франции, его исторический подход и критицизм по отношению к английскому драматургу.

Наконец, в «Пантеоне» появился перевод пятнадцати очерков Гизо об отдельных произведениях Шекспира (опущен был очерк о «Юлии Цезаре», несомненно по цензурным причинам).[134] Гизо сопоставлял драмы Шекспира с их источниками и показывал, как из схематического рассказа вырастает полнокровное художественное произведение с живыми, человеческими характерами.

Вышедшие в том же 1852 г. «Этюды о Шекспире, Марии Стюарт и Аретине» Филарета Шаля[135] также привлекли внимание «Пантеона». Шаль пользовался в России популярностью, и его этюды нередко появлялись в русской печати. В своей новой книге он собрал статьи, публиковавшиеся с конца 20-х годов и отчасти уже известные русским читателям.[136] Те из них, которые относились к Шекспиру, были посвящены английскому театру и драматургии его времени, различным периодам его творчества. Шаль разбирал литературные влияния, испытанные драматургом, в частности, особое внимание уделял связи его с Монтенем. В заключение приводился очерк, описывающий спектакль в «Глобусе» в 1613 г., — характеристика театрального быта шекспировской поры. Статьи Шаля в значительной мере представляли собой компиляцию английских и немецких источников, но они были написаны живо и интересно и давали яркую и многообразную картину общественной, литературной и театральной жизни Елизаветинской эпохи. Они и появились в сокращенном переводе в «Пантеоне» под общим заглавием (соответствующим лишь первой части публикации) «Английский театр до Шекспира».[137]

---

[132] «Москвитянин», 1852, ч. III, № 10, отд. VI, стр. 11—26 (о книге «Шекспир и его время» — стр. 19—26). Оригинал: Gustave Planche. Historiens modernes de la France. — M. Guizot. «Revue des deux mondes», 1852, t. XIII, pp. 1036—1070.

[133] Гизо как историк и литератор. «Отечественные записки», 1852, т. LXXXII, № 6, отд. VII, стр. 39—47 (о книге «Шекспир и его время» — стр. 41—43).

[134] Исторические и критические замечания на главные сочинения Шекспира. Сочинение Гизо. «Пантеон», 1854, т. XVII, кн. 9, отд. II, стр. 1—32; кн. 10, отд. II, стр. 1—22; т. XVIII, кн. 11, отд. II, стр. 1—10.

[135] Philarète Chasles. Études sur Shakspeare, Marie Stuart et l'Aretin. Paris, 1852.

[136] Например: Ph. Chasles. Драматические нравы XVI столетия. Перевод М. Строева. «Московский наблюдатель», 1837, ч. XII, май, кн. 2, стр. 215—244; Филарет Шаль. Волшебные и фантастические драмы Шекспира. Перевод М. Строева. «Галатея», 1839, ч. V, № 44, стр. 582—612; ч. VI, № 49, стр. 325—340; № 50, стр. 380—397.

[137] «Пантеон», 1852, т. IV, кн. 8, отд. II, стр. 41—57; т. V, кн. 9, отд. II, стр. 1—46.

Внимание русских журналов привлек и новый историографический обзор мнений о Шекспире, напечатанный опять в «Эдинбургском обозрении» в 1849 г.[138] Шекспировская критика была здесь разделена на три периода: век поэта, когда критика была извращена классическими предрассудками (XVII в.), век господства французского вкуса (XVIII в.) и век господства германского вкуса (XIX в.), и каждый период был охарактеризован сжато, но достаточно полно. Это было прагматическое изложение с позиций «здравого смысла». Признавая значение Германии для истолкования и прославления Шекспира, автор резко порицал немецкую философскую критику, которая игнорировала драматическую сущность шекспировского искусства. Сочинение Ульрици он называл «тяжеловесным трактатом ложной философии, которому Шекспир служит текстом», и высмеивал утверждение, что английский драматург был христианским поэтом. Немецкой критике автор противопоставлял современную французскую критику, которая, по его мнению, всегда имела в виду драматическую цель Шекспира, хотя и упускала из виду другие стороны его творчества. Раскрыть одновременно поэтическое содержание и сценическое мастерство в шекспировских творениях — такова, считает автор, задача критики.

Полный перевод обзора был напечатан в следующем году в «Северном обозрении».[139] Хотя этот журнал и не принадлежал к числу популярных, но статья «Шекспир и его критики» сразу привлекла внимание. Обстоятельный ее пересказ был напечатан в «Журнале Министерства народного просвещения» (1850, июль). Подробно останавливался на ней В. П. Гаевский в обозрении «Письма о русской журналистике» (письмо XVII).[140] «Хотя я не совсем согласен с предлагаемым автором разделением на периоды истории мнений о творениях Шекспира, — писал Гаевский, — однако ж вполне одобряю все выводы и совершенно разделяю его литературные убеждения». И, завершив изложение, он замечал: «...статья о Шекспире принадлежит, без сомнения, к лучшим из являвшихся в этом году критических статей».

2

Свою статью о «Гамлете» в переводе Н. А. Полевого (1838) Белинский завершал словами: «Дело сделано — дорога открыта, борцы не замедлят» (II, 436),[1] и ближайшие годы подтвердили справедливость этого предвидения. Во всей первой половине XIX в. рубеж 30—40-х годов был временем наиболее интенсивного перевода Шекспира. Количество его пьес, опубликованных на русском языке за один год, достигло

[138] «The Edinburgh review», 1849, July, vol. XC, № 181, pp. 39—77.

[139] Шекспир и его критики. «Северное обозрение», 1850, т. III, № 3, стр. 531—577.

[140] «Современннк», 1850, т. XXII, № 8, отд. VI, стр. 290—299.

[1] Здесь и ниже ссылки на произведения Белинского даются в тексте с указаннем тома (римские цифры) и страницы (арабские цнфры) по изданию: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, тт. I—XIII, Изд. АН СССР, М., 1953—1959.

в 1841 г. небывалой цифры — 13. Белинский, подводя итоги года, заявлял: «Можно сказать утвердительно, что у нас в настоящее время больше всего переводят Шекспира» (V, 585). «...Сколько перьев, рук, голов, а может быть, и дарований работает над Шекспиром!» — восклицал московский корреспондент «Северной пчелы».[2]

Действительно, этому делу отдают свои силы люди различных возрастов, занятий, убеждений: известный петербургский литератор Н. Ф. Павлов и только окончивший Харьковский университет В. М. Лазаревский, врач Н. Х. Кетчер и актер В. А. Каратыгин, М. Н. Катков, изучающий немецкую философию, и М. А. Гамазов, специализирующийся по восточным языкам, друг Герцена и Огарева ссыльный поэт Н. М. Сатин и знакомый Булгарина и Сенковского преуспевающий чиновник Министерства внутренних дел И. В. Росковшенко, сотрудник передовых «Отечественных записок» А. И. Кронеберг и сотрудник реакционного «Москвитянина» А. Е. Студитский и др.

Чрезвычайно расширился круг переводимых произведений. Хотя в 40-е годы появляются новые переводы уже известных на русском языке великих трагедий — «Гамлета», «Макбета», «Отелло», но в основном переводчики обращаются к пьесам, еще не переводившимся. К этому их побуждают прежде всего потребности читающей публики, стремящейся шире познакомиться с пьесами английского драматурга, что в известной мере вступало в противоречие с углубленным проникновением в его творчество и вызывало подчас осуждение критики. «...Теперь перевести вновь „Гамлета“ или „Макбета“ значит только втуне потерять время: всякий скажет вам, что он уже читал ту и другую драму... Все гоняются за *сюжетом* драмы, не заботясь о художественности его развития» (VIII, 191), — возмущался Белинский, рецензируя «Гамлета» в переводе А. И. Кронеберга (1844).[3] Ему вторил рецензент «Русского инвалида»: «...У нас думают, что двух переводов одной и той же книги иметь, а тем паче читать совсем не для чего. Но пора уже отказаться от этого заблуждения».[4]

Однако эта тяга публики к новинкам во многом способствовала тому, что в 40-е годы на русском языке появилась бо́льшая часть пьес Шекспира. Если до 1840 г. более или менее полно были переведены (включая переводы и XVIII в., и неопубликованные, и переделки) всего лишь десять пьес Шекспира (из 37 канонических), то в 1855 г. непереведенными оставались только шесть пьес («Бесплодные усилия любви», «Зимняя сказка», «Как это вам понравится», «Мера за меру», «Перикл», «Тит Андроник»). Таким образом, творчество английского драматурга за вычетом лишь слабейших произведений стало доступно русским читателям, и это было достижением литературы 40-х годов.

---

[2] Литературные новости Москвы. (Письмо к издателям). «Северная пчела», 1841, 2 января, № 1, стр. 1.

[3] Ср. письма Белинского к В. П. Боткину от 31 октября и 11 декабря 1840 г. (XI, 567, 578).

[4] «Русский инвалид», 1844, 4 мая, № 99, стр. 394.

Деятельность переводчиков Шекспира встречает почти единодушное одобрение критиков разных направлений. Но особую активность проявлял при этом Белинский. Каждый новый перевод он встречал сочувственным отзывом, стремился побудить переводчика к продолжению работы, привлечь других к переводу Шекспира. «К переводчикам Шекспира не мешает быть и поснисходительнее — благо переводят» (XI, 584), — замечал он в письме к В. П. Боткину 26 декабря 1840 г.

Одно время перевод Шекспира становится даже своего рода литературной модой и иные начинающие литераторы обращаются к нему в поисках легкого способа приобрести известность. Это явление сатирически отразил И. И. Панаев в рассказе «Петербургский фельетонист» (1841), где провинциальный сочинитель, устремляющийся в столицу в поисках славы и барыша, пишет приятелю: «Хочу также, голубчик, приняться за перевод Шекспира стихами. Надо познакомить нашу публику с этим великим писателем. Ты знаешь, что я всегда был шекспирианцем, mon cher. К тому же переводом Шекспира в стихах легко можно составить себе в литературе громкое имя. В Петербург! В Петербург!».[5]

Результатом деятельности подобных литераторов явились те, условно говоря, «массовые» низкопробные переводы, которые появлялись в 40-е годы в журналах, большей частью анонимно, и умирали вместе с книжкой, где они были напечатаны, не обогащая литературы. При всей своей снисходительности к переводчикам Шекспира Белинский вынужден был воскликнуть: «Чего не делают у нас с бедным Шекспиром? .. Его переводят какие-то мальчики, его сокращают артисты, растягивают плохие переводчики» (VI, 77). О вреде, наносимом драмам Шекспира переводчиками, писал несколько лет спустя Аполлон Григорьев: «В настоящее время в особенности страсть переводить в стихах без малейшего призвания к этому делу распространилась чрезвычайно. В самом деле, нет ничего легче, как передавать чужой звучный и полный силы стих размеренными строчками, иногда гладкими и бесцветными, иногда шероховатыми, а иногда и вовсе *нечитаемыми*. Нужны только смелость и способность обходиться без церемоний, très cavalierment, с избранным автором, хотя бы этот автор был Шекспир».[6]

Разумеется, не эти грубые поделки определяли общий уровень переводов 40-х годов. Бездарные ремесленники от литературы встречаются в любую эпоху. Но то, что в рассматриваемый период они обращались к Шекспиру, — красноречивое свидетельство возросшего интереса к нему. С другой стороны, именно в это время появляются первые из тех переводов, которые впоследствии составили дореволюционный канон русского Шекспира и сохраняли свое значение вплоть до советского времени.

Выше отмечалось уже, что, несмотря на рост интереса к Шекспиру в литературном мире, популярность его произведений в широких кругах читателей была сравнительно ограниченной, а это отражалось и на пуб-

---

[5] И. И. Панаев, Первое полное собрание сочинений, т. II, СПб., 1888, стр. 284.
[6] «Москвитянин», 1851, ч. IV, № 14, стр. 204.

ликации переводов. Отдельное издание редко могло рассчитывать на успех. «Итак, важность вопроса о Шекспире теперь состоит не в том, как и кому переводить его, а в том — *для кого*, а следовательно, *как и кому* печатать его... Воля ваша, а странна наша литература!..» (IV, 445), — писал Белинский в 1841 г. Годом раньше он осмеял намерение В. П. Боткина издать отдельно «Ричарда II» в переводе А. И. Кронеберга и доказывал, что печатать перевод можно только в журнале (см. XI, 452). И действительно, подавляющее большинство переводов отдельных драм Шекспира в 40-е годы появилось в журналах.

Далеко не все переводы 40-х годов попали в печать. В архиве А. В. Никитенко сохранился неопубликованный перевод «Короля Лира», выполненный в 1848 г. его учеником по Петербургскому университету К. А. Тимофеевым.[7] В. М. Лазаревскому, который перевел в середине 40-х годов «Отелло», «Макбета» и «Короля Лира», удалось напечатать тогда только первый перевод.[8] «Макбет» так и остался неопубликованным,[9] а «Король Лир» был издан лишь в 1865 г., когда Лазаревский стал уже высокопоставленным чиновником Министерства внутренних дел. В 1847 г. В. Р. Зотов писал ему по поводу этого перевода: *«Отеч‹ественные› записки* и *Библиотека ‹для чтения›* и слышать не хотят о Шекспире, им до него нет решительно никакого дела, и знакомство с ним они считают неприличным».[10] Сотрудник «Москвитянина» А. Е. Студитский тщетно пытался в 1841 г. устроить в этот журнал свои переводы «Гамлета» и третьего акта «Короля Лира».[11] Впоследствии, 2 января 1844 г., он писал М. П. Погодину: «Я переводил Шекспира. Я стал бы переводить его, но с ним, как и с Байроном, умрешь с голоду».[12]

Разумеется, дело заключалось не только в Шекспире. Не так уже велики были поэтические достоинства переводов Студитского и Лазаревского, чтобы издатели журналов стремились их напечатать. И все же эти свидетельства показывают, что популярность переводов из Шекспира имела в 40-е годы определенные границы.

Характерной особенностью этого времени является возникшая более отчетливо, чем прежде, потребность обобщить накопленный опыт перевода Шекспира, теоретически осмыслить эмпирическую переводческую практику, обосновать сосуществование взаимно противоречивых принципов перевода. Об этих противоречиях писал рецензент «Москвитянина»: «Одни говорят: надобно переводить Шекспира из стиха в стих; даже, если возможно, из слова в слово. Другие — надобно выразить дух Шек-

---

[7] ИРЛИ, 19569/CXXXII б. 2.

[8] «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 8, стр. 279—474.

[9] Сохранилась рукопись: ЦГАЛИ, ф. 277, оп. 1, ед. хр. 3.

[10] Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964. стр. 554.

[11] См. его письмо к М. П. Погодину от 27 марта 1841 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 556—557). В том же году Студитскому удалось опубликовать свой перевод «Отелло» («Репертуар русского театра», 1841, т. II, кн. 9, стр. 1—58).

[12] Шекспир. Библиография..., стр. 557.

спира, не заботясь о частностях. Одни уверяют, что надобно переводить Шекспира прозою; что переводить стихами значит безобразить подлинник. Другие — надобно переводить стихами и притом in metrum auctoris... Переводчики терзали бедного Шекспира, а критики, основываясь на том или другом из предыдущих правил, уверяли, что тот или другой прекрасно передали великого поэта».[13]

Журналы и газеты становятся трибунами, с которых провозглашаются новые переводческие принципы. В рецензиях обсуждаются вопросы теории перевода. И ведущая роль в этом деле принадлежит опять-таки В. Г. Белинскому. Уже в статье о «Гамлете» в переводе Полевого он писал, что назрела необходимость создания теории перевода, в частности, решения вопроса, «как должно переводить Шекспира» (II, 426), потому что практика предоставила для этого необходимые предпосылки. И он сам попытался создать эту теорию. В основе ее лежала демократическая по существу мысль о целях и назначении перевода. «...Переводы преимущественно назначаются для не читавших и не имеющих возможности читать подлинника... на переводах произведения литературы одного народа на язык другого основывается знакомство народов между собою, взаимное распространение идей, а отсюда самое процветание литератур и умственное движение» (VIII, 264), — писал он в статье о «Гамлете» в переводе Кронеберга. Белинский боролся против нигилистических воззрений О. И. Сенковского, который по поводу того же перевода заявлял, что «перевод поэмы, как музыкальной пиесы данного языка, дело, противное логике, природе и физической возможности».[14] Издатель «Библиотеки для чтения» в сущности отрицал возможность знакомства широкого круга читателей через перевод с памятниками мировой литературы в неискаженном виде.[15] Но он был одинок в своем антидемократическом пессимизме.

В статье о переводе Полевого Белинский писал о двух возможных видах перевода — «художественном» и «поэтическом». Для правильного понимания такого деления необходимо учесть тот философский смысл, который вкладывал критик в то время в эти термины. «Художественное» для Белинского — это объективное, и оно выше «поэтического» — идеализированного выражения субъективного.[16] Отсюда и различие двух видов перевода.

---

[13] «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 507—508.

[14] «Библиотека для чтения», 1844, т. LXV, № 8, отд. VI, стр. 36 (к «поэмам» Сенковский относил и стихотворные драматические произведения).

[15] Сенковский признавал лишь две возможности передачи иноязычного произведения: подстрочный перевод, в котором «язык, употребленный для *толкования*, совершенно приносился в жертву буквальности и в переводной фразе часто не бывало смыслу: ее нельзя было понять без подлинника», и «*парафраз*», автор которого «овладевал мыслями подлинника и рассказывал их по-своему, пропускал, что ему нравилось, и прибавляя, что считал нужным по сущности предмета или по своему образу мыслей» («Библиотека для чтения», 1844, т. LXV, № 8, отд. VI, стр. 34).

[16] См.: А. Лаврецкий. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1941, стр. 33.

«В *художественном* переводе не позволяется ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки — и их должно передать верно. Цель таких переводов есть — заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем» (II, 427). Поэтический перевод в отличие от художественного «должен строго сообразоваться со вкусом, образованностию, характером и требованиями публики» (II, 427). Белинский не только разрешал «выпуски, прибавки и перемены», но считал их даже необходимыми в переводах, предназначенных «для всей читающей публики». Таким «поэтическим» переводом критик считал «Гамлета» Полевого.

Впоследствии Белинский пересмотрел свои взгляды на перевод и отказался от понятия «поэтического» перевода (см. «Стихотворения А. Струговщикова», 1845; IX, 276—277). Определение же художественного перевода как полноценной замены подлинника, не допускающей никаких произвольных отступлений, было чрезвычайно важно для дальнейшего развития теории перевода в России. Белинский обязывал переводчиков глубоко освоить переводимого автора. «Шекспир требует глубочайшего изучения, всей любви, всего внимания, совершенного погружения в себя» (II, 433). И лучшие переводчики Шекспира 40-х годов: Н. Х. Кетчер, А. И. Кронеберг, Н. М. Сатин, М. Н. Катков — стремились удовлетворить этому требованию. Не случайно все они в той или иной мере были связаны с Белинским.

Но теоретического определения художественного перевода было недостаточно. Практика обнаруживала противоречие между точностью и изяществом стихотворного перевода, их несовместимость на данном этапе развития переводческого мастерства. Об этом писал Ксенофонт Полевой, рецензируя один из выпусков перевода Кетчера, и предлагал следующее решение. Он указывал две возможные цели перевода: «для не знающих иностранных языков и для обогащения нашей литературы». В первом случае «необходимо переводить с крайнею точностью, не в словах, а в общем впечатлении, какое производит каждое слово подлинника. Тут можно иногда пожертвовать красотою русского выражения, только бы вернее передать впечатление подлинника, разумеется, не отступая от правильности своего языка. Для обогащения литературы, напротив, необходимо везде изящество выражения; и при этом неизбежна иногда жертва каким-нибудь выражением подлинника. Для таких переводов надобно иметь особого рода высокое дарование, и нельзя браться за них с одною доброю волей».[17]

Одним критикам дилемма точности и изящества поэтического перевода казалось вообще неразрешимой;[18] другие справедливо считали, что

---

[17] «С.-Петербургские ведомости», 1848, 11 августа, № 178, стр. 712—713.

[18] «. . .Совместить в переводе Шекспира безусловную верность подлиннику с художественностию выполнения, повторяю, решительно невозможно», — заявлял обозреватель «Пантеона» (1852, т. III, кн. 6, отд. VII, стр. 6).

решение ее возможно, но для этого требуется такое поэтическое дарование, каким не обладала бо́льшая часть переводчиков. Поэтому закономерно возникал вопрос о прозаических переводах Шекспира, тем более, что перед глазами был пример французской литературы, где такие переводы являлись традицией.[19]

В связи с изданием Н. Х. Кетчера с обоснованием прозаического перевода выступил Белинский. Рецензируя четвертый выпуск этого издания (1841), критик писал: «...переводы Шекспира в стихах — пока еще роскошь для нашей публики... Наша публика вообще еще чужда той идеальной сферы, в какой движутся многие драмы Шекспира и почти все его комедии. Для многих его пьес надобно иметь значительное идеальное развитие, не затрудняться оборотами языка, сжатостию и неожиданностию метафор, надобно иметь очень развитую восприимчивость размышления, чтобы схватывать молниеносность мысли его, облеченную в роскошь сравнений и поэтических образов... Если перевод Шекспира может теперь иметь влияние на русскую литературу, то, конечно, перевод в прозе. Русской публике надобно сначала освоиться с *манерою* Шекспира, с его кистью, сблизиться с ним, почувствовать его миросозерцание, его дух. Тогда только публика будет в состоянии оценивать переводы Шекспира в стихах» (XIII, 117—118).

В рецензии на «Отелло» в переводе В. Лазаревского (1845) Белинский утверждал, что в известном смысле прозаические переводы предпочтительнее стихотворных: «Шекспир так велик, что не может бояться и плохих прозаических переводов, потому что и в них что-нибудь да останется же от его гения; напротив, перевод стихами, не только плохой, но даже посредственный, даже всякий, которого нельзя назвать положительно хорошим — убийство для Шекспира. В нем остаются слова, но дух исчезает, не говоря уже о том, что посредственные стихи читать скучнее и тяжеле, чем самую плохую прозу» (IX, 323). Близкий взгляд обнаруживается и в рецензии А. А. Григорьева на перевод Г. П. Данилевского «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» (1850). Указывая, что «только хороший стихотворный перевод может дать почувствовать нашей публике великого поэта», критик добавлял: «плохой стихотворный перевод отобьет у нее охоту читать Шекспира, — и плохому стихотворному переводу мы предпочитаем шероховатую и тяжелую прозу г. Кетчера».[20]

Попытка Н. Х. Кетчера перевести в прозе все драматические произведения Шекспира была наиболее значительным переводческим предприятием этого времени. Николай Христофорович Кетчер (1806?—1886) был одним из деятельных участников общественно-литературной жизни

[19] На этот пример ссылается обозреватель «Северной пчелы» (1842, 23 мая, № 114, стр. 454—455).

[20] «Москвитянин», 1851, ч. II, № 5, стр. 100.

40-х годов.[21] Уроженец Москвы, медик по образованию, он являлся членом кружка Герцена и Огарева, а затем был близок кружку Белинского и Станкевича. К числу его друзей принадлежали также Тургенев, Боткин, Щепкин. Кетчер был одним из наиболее радикально настроенных общественных деятелей 40-х годов. Основу его мировоззрения составили Шиллер с его «поэтической рефлекцией» и «революционной философией в диалогах» и принципы французской революции.[22]

Человек необычайной прямоты, нелицеприятный до резкости, добродушный и отзывчивый, Кетчер пользовался большой любовью и уважением окружающих. «Если б в России можно было делать что-нибудь умное и благородное, Кетчер много бы поделал — это человек» (XII, 54), — писал о нем Белинский Боткину 28 июня 1841 г. Широкие знакомства Кетчер имел в среде актеров. Он был признанным ценителем и советником лучших мастеров московской сцены. «Его мнения о театральном искусстве очень уважались артистами Малого театра, — вспоминала А. В. Щепкина, невестка М. С. Щепкина. — Все, что он говорил о характере какой-нибудь роли, о достоинствах пьес, все слушалось артистами со вниманием, особенно если отзывы эти касались Шекспира».[23]

Своей медицинской специальностью Кетчер не особенно интересовался. В сущности, после начала 1830-х годов он отошел от практической медицины. Зато его особо занимали вопросы судебной медицины и психологического объяснения преступлений.[24] Несомненно, что это внимание к психологическим проблемам и интерес к Шекспиру были между собой связаны. Недаром Герцен шутя заметил как-то, что Кетчер «один из всех врачей изучает медицину по Шекспиру».[25]

Перевод и издательская деятельность были основными занятиями Кетчера. Его литературные труды начались переводом бунтарских юношеских драм Шиллера «Разбойники» (1828) и «Заговор Фиеско» (1830). В конце 30-х годов Кетчер носился с мыслью о переводческом деле большого масштаба; вместе с М. Н. Катковым он намеревался одно время возглавить подготовку обширного переводного издания «Библиотека романов».[26] Этот план, однако, не удалось осуществить, хотя Кетчер и перевел несколько романов.

---

[21] О Кетчере см.: А. В. Станкевич. Н. Х. Кетчер. Воспоминания. «Русский архив», 1887, ки. I, № 3, стр. 356—368; А. И. Герцен. Н. Х. Кетчер (1842—1847) («Былое и думы», ч. IV). Кроме того, отдельные сведения содержатся в мемуарах П. В. Анненкова, И. И. Панаева, А. Я. Головачевой-Панаевой, Т. П. Пассек, А. Д. Галахова.

[22] См.: А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 226. Те же моменты отмечал и А. В. Станкевич (Н. Х. Кетчер, стр. 358).

[23] А. В. Щепкина. Воспоминания. М., 1915, стр. 138—139. См. также: А. И. Шуберт. Моя жизнь. Л., 1929, стр. 101, 251.

[24] См.: А. В. Станкевич. Н. Х. Кетчер, стр. 357.

[25] Письмо к Е. Б. и Т. Н. Грановским от 15 октября 1843 г.: А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXII, 1961, стр. 152.

[26] См. письмо Белинского к А. А. Краевскому от 24 августа 1839 г. (XI, 375).

Обращение его к Шекспиру было закономерно. С одной стороны, возросший интерес к творчеству английского драматурга делал особенно ощутимым отсутствие на русском языке большинства его произведений. С другой стороны, то преклонение перед Шекспиром, которое царило в кругу ближайших друзей Кетчера, несомненно стимулировало переводчика. Вряд ли можно сомневаться, что к его планам прямое отношение имел Белинский. Во всяком случае, из сохранившихся писем Белинского видно, с каким живейшим участием относился критик к предприятию Кетчера. В частности, он, как уже указывалось, выступил с теоретическим обоснованием прозаического перевода. Эти вопросы несомненно обсуждались друзьями, когда замысел полного прозаического перевода Шекспира еще только складывался. Работа была начата в феврале-марте 1840 г.[27] Вопрос об отдельном издании в то время еще не был решен, и сам Белинский плохо верил в возможность такого издания (ср. письмо к В. П. Боткину от 19 февраля 1840 г.; XI, 452). Но слухи о деятельности Кетчера начали распространяться в литературных и театральных кругах и были встречены с большим интересом.[28] О том, что «Кетчер как блины печет переводы драм Шекспира», сообщал Краевский Каткову 9 января 1841 г.[29] Тогда же Белинский в обзоре «Русская литература в 1840 году» сообщил читателям, что Кетчер перевел три исторические хроники Шекспира (см. IV, 445). Однако еще не было известно, как издать эти переводы; в конце марта Белинский спрашивал у Кетчера: «...увидим ли мы твоего Шекспира в печати?» (XII, 36).

Только к лету 1841 г. Кетчер сумел договориться с московским типографом Н. Степановым и приступить к печатанию переводов. В июле в петербургских газетах появились объявления о подписке на это издание,[30] которое выходило выпусками, содержавшими каждый по одной пьесе; четыре выпуска образовывали часть. В конце предполагалось поместить биографию Шекспира и сочинение английской писательницы Джемсон «Женские характеры у Шекспира» (это намерение не было осуществлено). Каждые два месяца должны были выходить 2—3 выпуска, и все издание таким образом было рассчитано на три года.

Друзья Кетчера всячески помогали распространению подписки,[31] и издание началось. Белинский через «Отечественные записки» регулярно

---

[27] См. письмо Н. П. Огарева к А. И. Герцену от 6 марта 1840 г.: «Русская мысль», 1889, кн. 1, стр. 8.

[28] См. приведенное выше письмо А. В. Кольцова к В. Г. Белинскому от 28 апреля 1840 г. (стр. 320). Это письмо позволяет полагать, что первоначально Кетчер намеревался привлечь к работе других переводчиков.

[29] «Литературное наследство», т. 56, М., 1950, стр. 149.

[30] Новый перевод Шекспира. «Северная пчела», 1841, 3 июля, № 145, стр. 577; Литературная новость. «Литературная газета», 1841, 29 июля, № 84, стр. 336.

[31] См. письма к Кетчеру Белинского от 3 августа (XII, 59—60) и Н. М. Сатина от 5 и 14 июля 1841 г. («Литературное наследство», т. 56, стр. 158). 2 августа 1841 г. Сатин писал Кетчеру из Петербурга: «Подписка на твоего Шекспира, говорят, идет здесь порядочно» (ГБЛ, М., 5185, 35).

информировал читателей о ходе «смелого и благородного предприятия г. Кетчера», призывал их оказать ему поддержку.[32]

Перевод Шекспира стал основным делом жизни Кетчера. Хотя он отвлекался на переводы других сочинений, редактирование журналов и некоторых других изданий (в том числе первого собрания сочинений В. Г. Белинского), но работы над Шекспиром не оставлял и переводил его упорно и настойчиво. П. В. Анненков вспоминал, что, когда в 1844—1845 гг. Кетчеру пришлось по служебной обязанности переводить с немецкого какое-то медицинское руководство, «поверх этой книги всегда лежали на письменном его столе томики Шекспира в оригинале и в немецком тексте, и он свободно переходил от перевода учебной книги к переложению поэтических созданий британского драматурга».[33] Много лет спустя, когда, наконец, перевод был завершен, он испытал от этого не радость, а грусть по утраченному занятию. «Кончил я перевод Шекспира... и стало мне скучно без этой работы», — жаловался он.[34]

Свое издание Кетчер начал хрониками, которые (за исключением «Ричарда III», существовавшего в крайне устаревшем переводе 1783 г.) до него на русском языке не издавались. Благодаря подготовленным заранее переводам он сумел в 1841 г. издать восемь выпусков, составивших две первые части: I — «Король Иоанн», «Ричард II», «Генрих IV», части 1 и 2; II — «Генрих V», «Генрих VI», части 1—3. В следующем, 1842 г. вышли четыре выпуска третьей части: «Ричард III», «Генрих VIII», «Комедия ошибок» и «Макбет», а в 1843 г. — лишь один (13-й) выпуск четвертой части — «Укрощение строптивой».

Мы не располагаем точными сведениями о причинах, вызвавших приостановку издания. В. Р. Зотов объяснял ее «неимением читателей».[35] Белинский в рецензии на следующий выпуск 1846 г. ссылался на «обстоятельства, лично относящиеся до переводчика» (X, 156). Вероятно, прав и тот и другой. Несомненно, что определенную роль сыграл переезд Кетчера на два года в Петербург (1843—1845). Сказалась и недостаточная организация подписки.[36]

Выпуски, последовавшие за хрониками, показывают, что у Кетчера не было определенного плана в расположении пьес Шекспира. Трагедия «Макбет» поместилась между двумя комедиями. Бессистемными были и дальнейшие выпуски четвертой части, выход которых затянулся до конца 40-х годов: 14. «Все хорошо, что хорошо кончилось» — 1846 г.; 15. «Кориолан» — 1848 г.; 16. «Отелло» — 1849 г.[37]

---

[32] См. в его обзорах: «Русская литература в 1841 году», «Русская литература в 1842 году» и «Русская литература в 1843 году» (V, 585; VI, 539; VIII, 93).

[33] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1960, стр. 284. См. также: И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1950, стр. 240.

[34] А. В. Станкевич. Н. Х. Кетчер, стр. 366.

[35] В. Зотов. Этюды Шекспира. «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 9, стр. 563.

[36] См. письмо Белинского к Герцену от 19 февраля 1846 г. (XII, 265).

[37] Судя по обложке четвертой части, 16-м выпуском должен был быть «Юлий Цезарь»; но эта тираноборческая трагедия, очевидно, не была пропущена цензурой.

В 1850 г. вышли два выпуска (17-й и 18-й) пятой части: «Два веронца» и «Антоний и Клеопатра», после чего издание прекратилось. Причиной этого был, по-видимому, цензурный террор эпохи «мрачного семилетия».

В 1858 г. Кетчер выпустил пятую часть своего труда, в которую вошли уже издававшиеся «Два веронца» и «Антоний и Клеопатра» с добавлением новых переводов — «Тимона Афинского» и «Юлия Цезаря». После этого опять наступил перерыв.

В 1862 г. переводчик снова начал свое издание, которое теперь уже выходило не выпусками, а частями.[38] За 1862—1864 гг. были переизданы пять старых частей. Выпуск последующих четырех частей с семнадцатью остававшимися пьесами продлился до 1879 г. Таким образом, осуществление всего издания заняло без малого сорок лет.

Перевод Кетчера, в целом прозаический, содержал, однако, стихотворные вставки: стихами были переведены имевшиеся в шекспировских пьесах песни и другие рифмованные куплеты. Эти переводы выполнялись по просьбе Кетчера его друзьями. Так, Огарев в 1843 г. перевел для него песни Офелии и могильщика из «Гамлета» и песню Дездемоны из «Отелло».[39] Правда, в издание Кетчера эти переводы в итоге не вошли, но, по-видимому, участие Огарева в нем ими не ограничивалось.[40] Можно также полагать, что песни в «Гамлете» и «Двенадцатой ночи» были переведены Тургеневым, который обещал это сделать в письме Кетчеру от 8 (20) ноября 1869 г.[41] Значительную часть стихотворных переводов, вероятно, выполнил для Кетчера его друг, тоже переводчик Шекспира Н. М. Сатин.[42]

Переводя Шекспира прозой, Кетчер, естественно, ставил перед собой основное требование — точность. Переводчик дорожил каждой строкой оригинала, стремился передать каждое слово. Тщательное изучение шекспировского текста, различных комментариев к нему, немецких переводов и т. д. позволило ему почти полностью избежать ошибок. Как пособие для разбора и истолкования шекспировских пьес прозаический перевод Кетчера может использоваться и в наши дни. Во многих случаях Кетчеру удалось, сохраняя верность подлиннику, передать его сжатость, энергию и меткость речи. Прежде всего это, конечно, относится к сценам, написан-

---

[38] Драматические сочинения Шекспира. Перевод с английского Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Колльером старому экземпляру in folio 1632 года. 9 чч. М., 1862—1879.

[39] См. письма Огарева к Т. Н. Грановскому и В. П. Боткину от 6 (18) апреля, А. И. Герцену, октябрь 1843 г. («Русская мысль», 1889, № 12, стр. 20; 1890, № 9, стр. 1); текст песен из «Гамлета» впервые опубликован: «Русские пропилеи», т. II, М., 1916, стр. 167—169.

[40] См.: Е. С. Некрасова. Николай Платонович Огарев. В сб. «Почин», М., 1895, стр. 49.

[41] См.: И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Письма, т. VIII, Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 122.

[42] См. недатированное письмо Кетчера к Сатину с просьбой переложить стихами прозаический перевод застольной песни из «Антония и Клеопатры» (Шекспир. Библиография. . ., стр. 553—554).

ным прозой у Шекспира. Так, фальстафовские сцены в «Генрихе IV» принадлежат к числу лучших страниц перевода. Удачно переданы Кетчером и те стихотворные монологи, которые отличались резкостью, энергичностью и известной сухостью выражения, например Ричарда III или Филиппа Фолькенбриджа («Король Иоанн»). Напротив, лирические монологи со своей сложной и богатой образностью теряли в переводе свою поэтичность и силу, становились вялыми. Это можно обнаружить даже в знаменитом монологе Макбета о «зарезанном сне», который является далеко не худшим в кетчеровском переводе:

«Мне казалось, какой-то голос кричал: „Не спите более! Макбет умерщвляет сон, невинный сон — сон, разматывающий спутанный моток забот, эту смерть жизни каждого дня, эту мыльню тягостного труда, этот бальзам душ растерзанных, эту вторую перемену за столом природы — питательнейшее блюдо на пиру жизни“» (Кетчер, III, 324).[43]

Особенно при таком переводе терялась афористичность рифмованных концовок, завершающих многие монологи у Шекспира. Изложенные прозой, они становились плоскими, невыразительными. Например, энергичное двустишие, которым герцогиня Иоркская, клянущая Ричарда III, кончает проклятие («Richard III», IV, 4, 195—196), в переводе получило такой вид: «Ты жил кровью — кровава будет и смерть твоя; позор был всегдашним спутником твоей жизни — не оставит он тебя и в минуту смерти» (Кетчер, III, 97).

Хуже у Кетчера выходили комедии, и это понятно. Даже самый посредственный прозаический перевод не может не отразить хоть отчасти мощи и величия шекспировской трагедии. Но комедия с ее легким, острым диалогом, игрой слов, фейерверком метафор и острот совершенно пропадала, изложенная тяжеловесными, неуклюжими периодами вроде следующего (слова Протея из «Двух веронцев»): «С ним (портретом Сильвии, — *Ю. Л.*) буду я разговаривать, перед ним буду вздыхать и плакать; посвятив сущность вашей дивной личности другому, вы сделали меня тенью, и вашей тени посвящу я верную любовь мою» (Кетчер, V, 150—151).[44]

---

[43] Эта и последующие подобные ссылки в тексте указывают том и страницу 9-томного собрания «Драматических сочинений Шекспира» в переводе Кетчера (М., 1862—1879).

[44] Тяжеловесность перевода Кетчера послужила основанием для известной эпиграммы Тургенева:

Вот еще светило мира!
Кетчер, друг шипучих вин;
Перепер он нам Шекспира
На язык родных осин.

Б. Н. Алмазов в сатирическом «Учено-литературном маскараде» (Сочинения, т. II, М., 1892, стр. 374) вывел Кетчера, произносящего такой монолог:

Друзья, я всесторонний гений:
И литератор я, и врач,
И всех шекспировских творений
Я вдохновеннейший толмач.
Но про меня, в забаву мира,
Сказал какой-то щелкопер,
Что будто я «всего Шекспира
Не перевел, а перепер».

Достоинством Кетчера была смелость в передаче необычных шекспировских образов, что видно хотя бы в приведенном выше отрывке из монолога Макбета. Но нередко точная передача образа делает перевод невразумительным, как например в следующих словах Эдгара в «Короле Лире»: «Приветствую же тебя, бесплотный, обнимаемый мною воздух; бедняк, сдутый тобой в самое худшее, ничем не обязан твоим порывам» (Кетчер, VIII, 86).

Вообще буквализмы — один из основных пороков кетчеровского перевода. В переводе можно встретить: «Обрызганный всеми переменами почвы» («Генрих IV», ч. 1; Кетчер, I, 191 — «Stain'd with the variation of each soil»; I, 1, 64), «Говори, Англия», «Ты бледнеешь, Франция?» («Король Иоанн»; Кетчер, I, 29, 39 — «Speak England first»; II, 1, 482; «Look'st thou pale, France?»; III, 1, 195) вместо более естественного по-русски: «английский король», «французский король», и многие, многие другие буквализмы. Русизмы в переводе Кетчера довольно редки, но все же встречаются.

В начале своей работы Кетчер производил эксперименты с транслитерацией английских имен собственных, ища новые, нетрадиционные сочетания. Между прочим, он пытался передавать английский звук [w] русским «у» и писал: Уарвик (Warwick), Уальтер Уайтмор (Walter Whitemore), Куикли (Quickly) и т. д. Но попытка передать английское «a» русским «я» привела его к довольно странным написаниям вроде Кобхям, Бярдольф, Уэстморлянд, Кямбридж и даже «мястер». Впоследствии, под влиянием критики, он вернулся к более традиционным: Кобэм, Кэмбридж и т. п.[45]

Когда Пейн Кольер объявил о своей находке и издал «исправленный» текст произведений Шекспира, Кетчер уверовал в достоверность этих «исправлений» и сделал из этого практические выводы. Начиная в 1858 г. на всех выходивших частях его издания указывалось: «Перевод, выправленный и пополненный по найденному Пэн Колльером старому экземпляру in folio 1632 года», и никакая полемика не могла сдвинуть его с единожды занятой им позиции. Эти нововведения ухудшили перевод при переиздании.

Однако при всех своих недостатках переводы Кетчера явились в 40-е годы большим завоеванием русской культуры. Из 18 пьес, опубликованных в 1841—1850 гг., тринадцать появились на русском языке впервые. В полном объеме стали известны русским читателям исторические хроники Шекспира. Поэтому был закономерен и широкий резонанс, вызванный изданием Кетчера. Каждый печатный орган этого времени, имевший отношение к литературе, считал своим долгом откликнуться на него, высказать свое одобрение. По выходе пяти первых выпусков Белинский отмечал: «Журналы уже отдали полную справедливость важности предприятия г. Кетчера и достоинству его перевода; а возможность продол-

---

[45] По-видимому, Белинский подразумевал подобную транслитерацию, когда писал Боткину 6 февраля 1843 г. о «чухонской» орфографии Кетчера (XII, 132).

жать предприятие доказывает, что на Руси есть люди, которые читают не одни сказки и умеют понимать не одни „репертуарные“ пьесы» (V, 585).

Особенно энергично пропагандировали издание Кетчера в 40-е годы «Отечественные записки» — наиболее передовой литературно-общественный орган, духовным вождем которого был Белинский. Пока он был в редакции журнала (и некоторое время после его ухода) каждый новый выпуск перевода вызывал сочувственный отклик «Отечественных записок»; рецензенты стремились привлечь внимание публики к изданию, помочь его распространению.

Позиция журнала определилась уже в рецензии на первые два выпуска, принадлежавшей перу П. Н. Кудрявцева, будущего известного историка, а в то время начинающего критика, последователя Белинского. Кудрявцев писал об издании Кетчера: «... предприятие смелое, дерзкое, но умное, благородное, задуманное по бескорыстной любви к искусству из просвещенного желания пользы обществу; отрадное явление, доказывающее, что... теперь еще есть души, в которых ярким светом теплится искра огня Прометеева!». Особо отмечалось значение прозаического перевода, ибо «Шекспир такой поэт, которого должно изучать даже и буквально, в котором интересна всякая фраза так, как она есть, в том самом обороте, в каком она вышла из-под его пера».[46]

Эти мысли развивались и в следующих рецензиях «Отечественных записок» — Кудрявцева (вып. 3, 10, 11, 12), А. Д. Галахова (вып. 5, 6, 9), В. П. Боткина (вып. 7, 8), самого Белинского (вып. 4); в некоторых из них также характеризовались переведенные произведения. Убежденным сторонником нового издания Шекспира был и Валериан Майков, ненадолго возглавивший критический отдел журнала после ухода Белинского. В рецензии на 14-й выпуск он отдавал решительное предпочтение переводу Кетчера перед «существующими у нас *вольными* переводами в стихах» и заявлял: «С помощью этого перевода русский, не знающий по-английски, может составить себе почти такое же верное суждение о Шекспире, как и англичанин, потому что и тому и другому нельзя в этом случае обойтись без руководства опытного филолога и знатока английской старины, — а г. Кетчер в этом отношении выдержит соперничество с любым археологом».[47] Поддерживал Кетчера и некрасовский «Современник». С момента возникновения журнала до 1858 г. в нем печатались одобрительные рецензии на все выходившие выпуски; первая из них (на вып. 14) принадлежала Белинскому.[48]

Не только передовые журналы отнеслись сочувственно к изданию Кетчера. Популярность Шекспира, авторитет его имени в этот период настолько велики, что никакой печатный орган не решился бы выступить против такого предприятия. Из посвященных ему четырех десятков рецензий не было ни одной, которая бы осудила самый принцип издания, даже

---

[46] «Отечественные записки», 1841, т. XVII, № 8, отд. VI, стр. 47—48.
[47] Там же, 1847, т. LI, № 3, отд. VI, стр. 12.
[48] «Современник», 1847, т. II, № 4, отд. III, стр. 126—127.

если конкретные переводы и подвергались критике. И официальный «Журнал Министерства народного просвещения», и консервативный «Москвитянин», и реакционный «Русский вестник» приветствовали и поощряли издание Кетчера, а в «Северной пчеле» В. С. Межевич писал: «Никогда полный перевод Шекспира не мог явиться у нас так кстати, как теперь: русская литература чувствует в нем настоятельную потребность».[49]

Отзывы, содержавшие критику переводов, были сравнительно немногочисленны. Рецензент «Литературной газеты», скрывшийся под инициалами А. Б., разбирая первую часть, тщательно выбрал все фразы, неточно или неверно переведенные, неестественные буквализмы, необычные транслитерации.[50] По поводу этих транслитераций особенно изощрялся в остроумии О. И. Сенковский (в «Библиотеке для чтения»), писавший, что Кетчер переделывает в исторических хрониках английские имена собственные в татарские, чувашские и черемисские.[51] Впоследствии в том же журнале В. П. Гаевский критиковал темные и тяжелые выражения в переводе «Двух веронцев».[52]

Наиболее резкой была критика К. А. Полевого, хотя и он одобрял издание в целом. Эта резкость несомненно усугублялась его личной враждебностью к кругу Белинского, к которому он не без основания относил Кетчера. В рецензии на перевод «Кориолана» он указывал, что «здесь русский язык пожертвован буквальности смысла»,[53] а десять лет спустя в связи с выходом пятой части дал развернутую критику издания Кетчера, утверждая, что оно представляет собою «какой-то неузнаваемый остов Шекспира, перевод слов, фраз, непонятных для русского смысла без всяких пояснений»; он отмечал как недостаток отсутствие комментариев и выражал опасение, что такой перевод «не произведет в нашей публике приятного впечатления», создаст «ложное понятие» о «великом британском гении».[54]

Однако издание Кетчера пользовалось в 40-е годы несомненным и заслуженным успехом. Выпуски, продававшиеся по сравнительно доступной цене, раскупались быстро, и уже к середине 50-х годов они стали редкостью на книжном рынке.[55] Е. Ф. Корш писал: «Н. Х. Кетчер не без справедливой гордости может ободрять себя мыслью, что не одна сотня людей на обширном пространстве Русской Земли впервые познакомилась по его переводу с величайшим из драматургов, с гениальнейшим из поэтов нового времени, — и честь этого дела останется за ним навсегда».[56] Сохранились

---

[49] «Северная пчела», 1841, 13 сентября, № 203, стр. 810—811.

[50] «Литературная газета, 1842, 18 января, № 3, стр. 50.

[51] «Библиотека для чтения», 1841, т. XLVIII, № 9, отд. VI, стр. 18; 1842, т. LI, № 2, отд. VI, стр. 55—56; т. LII, № 6, отд. VI, стр. 68—69.

[52] Там же, 1851, т. CVI, № 3, отд. VI, стр. 26—27.

[53] «С.-Петербургские ведомости», 1848, 11 августа, № 178, стр. 713.

[54] «Северная пчела», 1858, 8 августа, № 173, стр. 747.

[55] См. свидетельство М. Н. Лонгинова: «Московские ведомости», 1858, 19 июня, № 73, Литературный отдел, стр. 296. Ср.: М. Л. Михайлов, Сочинения, т. III, М., 1958, стр. 46.

[56] «Атеней», 1858, ч. IV, № 29, стр. 160.

свидетельства об отношении читателей к изданию; они немногочисленны, но красноречивы.

Анонимный мемуарист, именовавший себя «смоленским дворянином», описывая свои юношеские годы, рассказывал о своем увлечении Герценом и Щедриным, которые раскрывали ему глаза на социальную несправедливость, и одновременно — Шекспиром. «Часто, взяв с собою Кетчеров перевод исторических драм Шекспира, забирался я в какой-нибудь овраг поуединеннее, и передо мною как живые проходили Генрихи, Эдуарды и Ричарды, Макбеты, Болинброки и Фальстафы, и я жадно жил среди них и с ними».[57] А режиссер и драматург Александринского театра Н. И. Куликов писал в декабре 1851 г.: «Я получил от Щепкина все пьесы Шекспира, перевед. Кетчером, и читаю понемногу. Ах, какое это наслаждение. Какое сокровище передо мной открывается с этим гением. Целый мир во всем его необъятном величии. Ни историки, ни поэты, ни романисты, никто из смертных не объяснял так жизнь во всех ее подробностях, как бессмертный Шекспир!».[58]

Но все сведения о популярности перевода Кетчера у читателей не переходят начала 50-х годов.[59] Со временем перестает им интересоваться и критика. Еще появление в 1858 г. пятой части вызвало несколько сочувственных откликов. Но второе издание, начавшееся в 1862 г., было встречено полным молчанием. Предприятие Кетчера к этому времени утратило всякую актуальность; когда он, переиздав старые пять частей, перешел к новым, его обогнало «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», выпущенное Н. А. Некрасовым и Н. В. Гербелем в 1865—1868 г.; все переводы здесь были стихотворными. Второе издание Кетчера не расходилось, но он, несмотря на это, настойчиво выпускал том за томом. Эта утрата живого ощущения общественной потребности была закономерным следствием духовной эволюции Кетчера. После отъезда Герцена за границу и смерти Белинского в обстановке усиливавшейся реакции он вместе с Грановским, Коршем и другими либералами стал отходить вправо и во время Крымской войны заявил себя сторонником самодержавия. В издании Шекспира, как и в общественных вопросах, он «шел с благородными стремлениями и завязанными глазами»[60] и упорно продолжал свое дело, не замечая, что оно уже стало анахронизмом. И когда сорокалетний труд был закончен, один лишь шекспировед Н. И. Стороженко счел своим долгом откликнуться на это событие, но и он при всем своем сочувствии смог признать за изданием Кет-

---

[57] Воспоминания, мысли и признания человека, доживающего свой век смоленского дворянина. «Русская старина», 1895, т. LXXXIV, № 7, стр. 115 (приведенный отрывок относится к 40-м годам).

[58] Дневник режиссера. Из записок Н. И. Куликова. «Библиотека театра и искусства», 1913, № 4, стр. 25—26.

[59] В рассказе А. Ф. Писемского «Комик» (1851) говорится о любителе, который был способен часами читать своим знакомым Шекспира в переводе Кетчера («маленькие синенькие книжки»; см.: А. Ф. Писемский, Полное собрание сочинений, т. III, СПб., 1910, стр. 8—9).

[60] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX, стр. 250.

чера только вспомогательное значение и рекомендовать читателям обращаться к нему по временам «для проверки своих впечатлений» от издания Некрасова и Гербеля. Зато все недостатки кетчеровского перевода были перечислены в статье Стороженко обстоятельнейшим образом.[61]

Некоторое применение переводы Кетчера нашли в театре. Еще в 1840 г. М. С. Щепкин хотел использовать переведенную им первую часть «Генриха IV» для своего бенефиса, но пьеса была запрещена театральной цензурой.[62] Позднее, в 1865 г., в московском Малом театре в бенефис Г. Н. Федотовой в переводе Кетчера была поставлена комедия «Все хорошо, что хорошо кончилось» (Федотова исполняла роль Елены).[63] В 1867 г. разрешение драматической цензуры было получено на его же перевод «Зимней сказки».[64] Особенной популярностью пользовался кетчеровский перевод «Укрощения строптивой», который ставился с 50-х годов до начала XX в.[65] По-видимому, по переводу Кетчера были поставлены в 1866 г. в Малом театре «Виндзорские проказницы».[66] Однако стихотворные переводы Шекспира использовались в театрах значительно чаще.

А. И. Кронеберг сыграл несомненно бóльшую роль в истории усвоения Шекспира, чем Н. X. Кетчер, хотя в переводе Кронеберга были изданы всего лишь четыре пьесы английского драматурга. Но это были стихотворные переводы, которые стали каноническими в России и сохраняли свое значение еще в XX в.

Андрей Иванович Кронеберг был сыном ректора Харьковского университета, известного знатока Шекспира И. Я. Кронеберга. В 1838 г. А. И. Кронеберг познакомился с Белинским, который в дальнейшем привлек его к участию в «Отечественных записках», считая его «умным и талантливым» человеком.[67] «Кронеберг-то, брат, человек. . . — писал критик Боткину 5 сентября 1840 г., — это один из тех людей, каких и везде не много, а на Руси почти совсем нет» (XI, 554). В 1840—1845 гг. Кронеберг сотрудничал в «Отечественных записках», поместив здесь, кроме «Двенадцатой ночи» Шекспира, переводы стихотворений Гете и Гейне, романа Дюма «Королева Марго» и обзорной статьи о Шекспире из «Эдинбургского обозрения». Вместе с Белинским он перешел в 1847 г. в «Современник», где стал с самого основания журнала одним из ведущих его сотрудников. Здесь печатались его переводы произведений Шекспира,

[61] «Критическое обозрение», 1880, № 5, стр. 237—245; перепечатано в кн.: Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 398—410.

[62] См. письмо А. В. Кольцова к А. А. Краевскому от 23 декабря 1840 г.: А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, СПб., 1909, стр. 228.

[63] Цензурный экз.: ТБ, I, 17, 4, 93 (дата — 14 сентября 1865 г.); режиссерский — ТБ, I, 9, 1, 78.

[64] Цензурный экз.: ТБ, 27161 (12 июля 1867 г.).

[65] Цензурные экз.: ТБ, 57015 (4 июня 1870 г.); ТБ, 17701 (6 марта 1897 г.; тут же имеется ссылка на разрешение 1864 г.); ТБ, 46055 (15 июля 1907 г.).

[66] См.: А. И. Шуберт. Моя жизнь, стр. 251. Ср.: «Развлечение», 1868, № 39, стр. 217.

[67] См. письмо Белинского к А. Я. Кульчицкому от 3 сентября 1840 г. (XI, 551).

Гете, Фильдинга, Диккенса, статьи о Жорж Занд, Диккенсе и Купере, о французской и немецкой драматической литературе, оригинальная повесть «Скрипка», фельетоны о модах и другие материалы.[68] Однако Кронеберг, связанный с «Современником» главным образом благодаря Белинскому, сам был человеком довольно аполитичным. «Современное для него не существует, он весь в римских древностях да в Шекспире», — писал о нем Белинский Боткину (17 февраля 1847 г.; XII, 329). Поэтому после смерти критика Кронеберг мог одновременно с «Современником» помещать свои переводы в «Библиотеке для чтения»[69] и даже вести в 1850 г. переговоры с М. П. Погодиным о сотрудничестве в «Москвитянине», которые, правда, остались безрезультатными.[70] В начале 50-х годов Кронеберг принял выгодное место управляющего сахарным заводом в Харьковской губернии[71] и постепенно отошел от литературы. В 1855 г. он умер.

Любовь к Шекспиру была воспитана в Кронеберге отцом с малых лет, и к пропаганде его творчества в России он относился с энтузиазмом. 16 ноября 1840 г., сообщая Белинскому о предстоящих постановках Шекспира в Харькове, он писал: «...слава богу! Чем больше будут вводить на сцену Шекспира, тем лучше будут актеры, и поверьте, что придет время, когда будут удивляться, как могли пошлые водевили потешать всю Европу?».[72]

Переводить Шекспира А. И. Кронеберг начал еще в середине 1830-х годов. В 1836 г. в харьковском альманахе «Надежда» были напечатаны отрывки из его перевода «Макбета».[73] Несомненно, что обратиться к этой трагедии его побудил разбор «Макбета», сделанный отцом. В 1841 г. Кронеберг заново перевел «Макбета» прозой по заказу Харьковского театра.[74] Новый стихотворный перевод трагедии был напечатан только в 1846 г. в изданном Некрасовым «Петербургском сборнике».[75]

В 1838—1839 гг. Кронеберг перевел (по-видимому, с сокращениями) историческую хронику «Ричард II» для бенефиса Мочалова. Белинский

---

[68] Об участии А. И. Кронеберга в «Современнике» см.: В. Евгеньев-Максимов. «Современник» в 40—50 гг. От Белинского до Чернышевского. Л., 1934, стр. 64, 66, 71, 194—196, 225, 329, 361. См. также: В. Боград. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. М.—Л., 1959 (по указателю имен).

[69] См.: А. В. Старчевский. Воспоминания старого литератора. «Исторический вестник», 1891, т. XLV, № 8, стр. 337—338.

[70] См.: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. XI. СПб., 1897, стр. 106—107.

[71] Об этом сообщал Н. Х. Кетчер Н. Г. Фролову в неопубликованном письме от 30 июня (1850?): ГБЛ, ф. 84, карт. 2, ед. хр. 70.

[72] В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1848, стр. 126.

[73] А. Кронеберг. Отрывок из Макбета. «Надежда», собрание сочинений в стихах и прозе. Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836, стр. 124—153. Рецензируя альманах, Белинский выразил недоумение по поводу того, что перевод Кронеберга появился здесь: «Г-н Кронеберг переводил Шекспира, вероятно, для того, чтоб его перевод читали: зачем же он бросил его в детский альманах?» (II, 229).

[74] См. его письмо к Белинскому от 2 декабря 1841 г.: В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 134.

[75] Макбет. Трагедия В. Шекспира. Перевод А. Кронеберга. «Петербургский сборник», изданный Н. Некрасовым, СПб., 1846, стр. 275—374.

имел этот перевод на руках и цитировал его в своей статье об «Очерках Бородинского сражения» Ф. Глинки (1839); он предполагал напечатать его полностью в «Отечественных записках», считая, что в нем обнаружилась «глубоко поэтическая натура» переводчика (письмо к Боткину от 5 сентября 1840 г.; XI, 554). Однако необходимо было, чтобы Кронеберг выправил и дополнил перевод.[76] Он же, увлеченный новой работой — переводом «Гамлета», писал Белинскому 3 октября 1840 г.: «...Ричарда... бог знает, примусь ли когда-нибудь исправлять. Это прескучная работа; уж скорее решусь перевести снова. Но об этом после: я теперь весь в Эльсиноре».[77] Спустя восемь лет, в 1848 г., Кронеберг вернулся к «Ричарду II», но, как писал впоследствии его брат Н. А. Некрасову, «увидел, что поправки были невозможны, потому что это была слишком слабая попытка еще неопытной руки, и решился вновь перевести его вполне: обстоятельства заставили его после первой сцены положить перо»,[78] и этот перевод так и не увидел света.

В начале 1840 г. В. П. Боткин, восторгавшийся «Двенадцатой ночью», уговорил Кронеберга перевести комедию.[79] Перевод был закончен в сентябре того же года[80] и напечатан в следующем году в «Отечественных записках».[81]

Сразу же после «Двенадцатой ночи» Кронеберг обращается к «Гамлету». Возможно, что, подвергнув критике перевод Полевого (см. выше), он решил сам показать на практике, как должна быть переведена трагедия. «Ручаюсь вам, — писал он Белинскому 3 октября 1840 г., — что вы останетесь довольны переводом, по крайней мере, он далеко оставит за собою и 12 ночь и Ричарда».[82] Кронеберг регулярно информирует критика о ходе своей работы, которая была закончена к декабрю 1841 г.[83] Но напечатать

---

[76] См. письма Белинского к В. П. Боткину от 9 и 19 февраля, 1 марта, 16 мая, 31 октября и 11 декабря 1840 г. (XI, 445, 452, 474, 525, 567, 578). До переезда Кронеберга из Харькова в Петербург Боткин нередко служил посредником между ним и Белинским.

[77] В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 125.

[78] Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. VI, М., 1940, стр. 32.

[79] Боткин писал Белинскому 12 февраля 1840 г.: «Кстати, я прочел Шекспирову комедию «*Что угодно*» и чувствую, что действительно помолодел после нее. Во все чтение словно носишься на парах благоуханий и сам не знаешь, что перед тобой — действительный ли мир или фантастический, — это действительность, но как-то чудно улетученная, просветленная во всех темных сторонах своих, и тут он же, тихий, кроткий, меланхолический Виллиам — божественный и единственный. Я уговорил Кронеберга перевести эту комедию, и он уж начал, обещает скоро кончить» (Белинский, Письма, т. II, СПб., 1914, стр. 385).

[80] См. письмо Кронеберга к Белинскому от 28 сентября 1840 г.: В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 125.

[81] Двенадцатая ночь, или Что угодно. Драма В. Шекспира. С английского А. Кронеберг. (Посвящено В. П. Боткину). «Отечественные записки», 1841, т. XVII, № 7, отд. III, стр. 1—47.

[82] В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 125.

[83] См. его письма от 16 ноября 1840 г., 10 и 29 апреля, 13 сентября и 2 декабря 1841 г.: В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 126—128, 132, 133.

перевод в журнале не удалось, потому что трагедия уже была известна на русском языке. Только в 1843 г. Кронеберг сумел опубликовать в харьковском альманахе «Молодик» две сцены из «Гамлета» (III, 3—4),[84] а в следующем году трагедия вышла в Харькове отдельной книжкой.[85]

«Кронеберг решительно намерен переводить Шекспира», — писал Боткин Белинскому 12 октября 1840 г.[86] Действительно, у Кронеберга в это время были широкие планы. Он подумывал о переводе «Кориолана».[87] Закончив «Гамлета», он сразу же взялся за «Как это вам понравится».[88] Белинский советовал ему перевести «Короля Лира».[89] Но ни одна из этих работ не была осуществлена. Последним переводом Кронеберга из Шекспира была комедия «Много шуму из ничего», напечатанная в «Современнике» в 1847 г.[90]

Переводы двух шекспировских трагедий и двух комедий, выполненные Кронебергом, стали не только каноническими, но в известной мере и нормативными для принципов стихотворного перевода Шекспира. Вронченко первый показал возможность воссоздания на русском языке подлинного Шекспира, но его перевод был тяжеловесным, часто непоэтичным, непривычная образность подчас приводила читателя в недоумение. С другой стороны, чрезмерно вольный романтический перевод Полевого был осужден, по крайней мере в теории. Необходимо было искать новые пути, чтобы примирить противоречие поэзии и «буквы», поэтики Шекспира и реалистической эстетики XIX века. На том уровне развития переводческой и поэтической техники, который был достигнут к 40-м годам прошлого века, такое примирение могло быть только компромиссом. И Кронеберг практически осуществил этот компромисс. Спустя десяток лет Дружинин выступит с его теоретическим обоснованием в предисловии к своему переводу «Короля Лира».

Сущность компромисса состояла в том, что для достижения гладкости и легкости стиха упрощался язык Шекспира, а его необычные сложные или иррациональные образы зачастую подменялись более привычными, рациональными или вообще устранялись. Перевод стал легко читаться; из него исчезли напыщенные архаичные выражения; он был написан живой разговорной речью. И речь эта строилась не на произвольных отсебятинах, как у Полевого, но лишь на систематическом облегчении шекспировской речи. В то же время и Кронеберг, и подобные ему переводчики

---

[84] А. Кронеберг. Сцены из Гамлета. «Молодик на 1843 год», ч. I, Харьков, 1843, стр. 210—226.

[85] Гамлет. Трагедия В. Шекспира. Перевод А. Кронеберга. Харьков, 1844.

[86] Белинский и его корреспонденты, стр. 36.

[87] См. там же.

[88] См. его письмо к Белинскому от 2 декабря 1841 г.: В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 134.

[89] См. письмо Белинского к Боткину от 11 декабря 1840 г. (XI, 578).

[90] Много шуму из ничего. Комедия В. Шекспира. Перевод А. И. Кронеберга. «Современник», 1847, т. VI, № 12, отд. I, стр. 229—302.

в своей работе опирались на тщательное филологическое изучение текста, его толкований и литературы вопроса.

Поэтическое дарование Кронеберга было ограниченным. И это обстоятельство тоже характерно: в 40-е годы и позднее крупные поэты (хотя бы даже такого масштаба, как Кюхельбекер) уже не берутся за переводы произведений большого объема. В литературном мире начинают появляться профессиональные поэты-переводчики, достаточно хорошо усвоившие основы поэтической культуры, умело владеющие стихом и метром, но лишенные поэтической оригинальности. Их стихотворная речь, вполне правильная и легко произносимая, в больших отрывках обнаруживает механическую монотонность, а простота языка подчас впадает в банальность. Таким переводчиком был и Кронеберг.

Переводами «Гамлета» и «Макбета» Кронеберг как бы снял с этих трагедий тяжеловесные вериги архаизмов, неестественных буквализмов, вычурного затрудненного синтаксиса, которые наложил на них Врончепко, но при этом он иногда ослаблял энергию речи. Для примера приводим одно из лучших мест в его переводе «Гамлета» — обращение Гамлета к тени:

Спасите нас, о неба серафимы!
Блаженный дух или проклятый демон,
Облекся ль ты в благоуханья неба
Иль в ада дым; со злом или с любовью
Приходишь ты, — твой образ так заманчив, —
Я говорю с тобой! Тебя зову я
Гамлетом, королем, отцом, монархом!
Не дай в незнании погибнуть мне!
Скажи, зачем твои святые кости
Расторгли саван свой? Зачем гробница,
Куда тебя мы с миром опустили,
Разверзла мраморный тяжелый зев
И вновь извергнула тебя? Зачем
Ты, мертвый труп, в воинственных доспехах
Опять идешь в сиянии луны,
Во тьму ночей вселяя грозный ужас,
И нас, слепцов среди природы, мучишь
Для наших душ недостижимой мыслью —
Скажн, зачем? зачем? Что делать нам?

(II, 18)[91]

---

[91] Здесь и ниже ссылки к цитатам из переводов А. И. Кронеберга и далее — Н. М. Сатина даются в тексте с указанием тома и страницы по изданию: Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей, тт. I—IV, СПб., 1865—1868.

Ср. У Врончепко вторую половину монолога (Гамлет. Сочиненне В. Шекспира. Пер. с англ. М. В. СПб., 1828, стр. 31):

Скажи,
Почто твой прах, по смерти освященный,
Расторгнул саван свой? Почто могила,
Разверзши тяжкий мраморный свой зев,
Изрыгнула на свет тебя? Почто
Умерший, ты в воинственном доспехе
Приходишь в мир подлунный, и ужасным

Благодаря Кронебергу две лучшие комедии Шекспира — «Двенадцатая ночь» и «Много шуму из ничего» — впервые появились в полноценном русском переводе, сочетающем стих и прозу, как в оригинале (предшествующие переводы «бытовых» комедий Шекспира были все прозаические). Комические герои Шекспира заговорили сочным, живым и задорным русским языком. Заимствуем пример из 3-й сцены II действия «Двенадцатой ночи»:

«Сэр Тоби (*Мальволио*)... Что ж ты за важная особа? Дворецкий! Или ты думаешь: потому что ты добродетелен, так не бывать на свете ни пирогам, ни вину?

Дурак. Будут же, вот-те пресвятая! Да ты ж еще и подавишься.

Сэр Тоби. Твоя правда. Проваливай-ка! Петушись в лакейской. А подай-ка нам винца, Мария!

Мальволио. Если б ты, Мария, хоть сколько-нибудь дорожила милостью графини, так не потворствовала бы этому разврату. Она узнает об этом, вот мое слово! (*Уходит*).

Мария. Ступай! Помахивай ушами!

Сэр Андрей. Оно бы... когда хочется есть, так напиться — так так же бы хорошо было, если бы вызвать на поединок его, да не прийти потом и его одурачить.

Сэр Тоби. Сделай-ка это, дружище; я напишу тебе вызов или на словах расскажу ему, как ты сердился» (I, 452).

Однако в переводах Кронеберга были существенные недостатки. Он с легкостью оперировал привычными, традиционными поэтическими штампами. Даже в приведенном выше монологе Гамлета при большой точности он сумел все-таки «веяния неба» («airs from heaven»; I, 4, 41) превратить в «благоухания», «освященные кости» («canoniz'd bones»; I, 4, 47) — в «святые». В монологе «Быть или не быть» он заменяет простое «умереть» («to die»; III, 1, 60) иносказанием «окончить жизнь», лаконичный вопрос: «может быть, видеть сны?» («perchance to dream»; III, 1, 65) — условно поэтичным: «но если сон виденья посетят?» (II, 33). В своем первом монологе Гамлет говорит, что отец его настолько любил его мать, что не позволял небесным ветрам грубо коснуться ее лица (I, 2, 140—142). Правильно передав эти слова, Кронеберг все же добавил два шаблонных эпитета:

Так *пламенно* мою любивший мать,
Что и небес *неукротимым* ветрам
Не дозволял лица ее касаться!

(II, 13—14)

Творишь мрак ночи, и состав наш бренный,
Нас, бедное игралище природы,
Непостижимым потрясаешь чудом?
Скажи почто? Что должно сотворить нам?

Кронеберг мог «приукрасить» шекспировский образ. У него петух не просто «будит бога дня» («doth... awake the god of day»; I, 1, 151—152), но «сгоняет сон с очей дневного бога» (II, 11); «роса» («the dew»; I, 1, 167) обращется в «жемчуг росы» (II, 12).

Но основной порок переводов Кронеберга — это систематически проводимые упрощение и банализация необычных шекспировских образов. Например, у Шекспира Офелия говорит о безумном Гамлете: «А я, самая печальная и несчастная из женщин, которая впивала мед его мелодичных обетов (music vows), теперь вижу, как этот благородный и царственный ум (most sovereign reason) стал подобен сладостным колоколам, ныне треснувшим, нестройным и резким (like sweet bells jangled, out of tune and harsh); эта несравненная внешность и облик цветущей юности погублены безумием (extasy)» (III, 1, 164—169). У Кронеберга:

А мне, ничтожнейшей, мне суждено,
Весь *нектар клятв* его вкусивши, видеть,
Как пала мощь высокого ума,
Как свежей юности краса *погибла,*
Цветок весны под бурею увядший!

(II, 35)

В переводе «Макбета» Кронеберг приблизился к эквилинеарности, но достигал этого за счет значительных жертв. Примером могут служить хотя бы слова Макбета о «зарезанном сне»:

Я слышал —
Раздался страшный вопль: «Не спите больше!
Макбет зарезал сон, невинный сон!
Зарезал искупителя забот,
Бальзам целебный для больной души,
Великого союзника природы,
Хозяина на жизненном пиру!».

(I, 360)

(Ср. с приведенным выше прозаическим переводом Кетчера, стр. 374).

Не говорим уже о том, что все грубые выражения Шекспира в переводе устранены или смягчены. «Шлюха» («drab»; II, 2, 623) в устах Гамлета становится «красотой за деньги» (II, 32); если Клавдио у Шекспира, кляня Геро, называет ее «отъявленной развратницей» («an approved wanton»; IV, 1, 44), то Кронеберг останавливает его речь на прилагательном (см. I, 324), представляя читателю самому догадываться о прочем, и т. д.

И все же, несмотря на недостатки, переводы Кронеберга были большим шагом вперед в создании «русского Шекспира». Рядом с «Гамлетом» Полевого, на фоне переводов Вронченко (а это были высшие достижения до Кронеберга) его переводы не только выглядели, но и действительно являлись и точными, с одной стороны, и легкими и изящными, доступными широким кругам читателей, с другой. Его «Гамлет» и «Макбет» отличаются подлинным поэтическим чувством, «Двенадцатая ночь» и «Много шуму из ничего» — острым юмором. И Белинский по праву назвал «Макбета» Кронеберга «переводом *классическим,* вполне достойным подлин-

ника», который «верен и духу и изящности подлинника, исполнен в одно и то же время и энергии и легкости выражения», а «Двенадцатую ночь» — «единственным и превосходным переводом одной из прелестнейших комедий Шекспира» (IX, 576—577). Отмеченные же выше пороки, которые нетрудно выявить с точки зрения современных принципов поэтического перевода, отражали не столько индивидуальную манеру Кронеберга, сколько уровень переводческой культуры его времени.

Критика 1840-х годов принимала переводы Кронеберга в общем одобрительно. Правда, первые отзывы появились только после опубликования «Гамлета». Хотя рецензент «Москвитянина» и писал накануне издания «Двенадцатой ночи»: «С нетерпением мы ждем переводов г. Кронеберга»,[92] но появление комедии не вызвало критических откликов. Молчал даже Белинский, обычно стремившийся поощрить Кронеберга: опубликование перевода в «Отечественных записках» лишало его возможности высказать свое суждение о нем. Зато, когда в «Молодике» появились сцены из «Гамлета», критик писал, что «по таланту понимать и переводить Шекспира г. Кронеберг принадлежит к замечательным поэтам русских столиц» и что отрывок «возбуждает живейшее желание прочесть весь перевод этой драмы (VII, 90).

Но был и другой литератор, поспешивший откликнуться на эту публикацию, — Н. А. Полевой, который несомненно хотел свести счеты с Кронебергом за статью «Гамлет, исправленный г. Полевым». Скрывшись за криптонимом «Z. Z.», Полевой подверг придирчивой критике отрывок перевода, закончив издевательской фразой: «Кто без слабостей? Может быть, у г-на Кронеберга та слабость, что он думает, будто он понимает Шекспира и может переводить его».[93]

После выхода в свет полного перевода первым на него откликнулся также Белинский, поместивший рецензию в «Отечественных записках» (1844, № 4). Он писал здесь о современном состоянии русской литературы, о существующих переводах Шекспира и указывал, что новый перевод Кронеберга «положительно хорош и как бы дополняет собою перевод г. Вронченко, показывая „Гамлета“ в новых оттенках». «Г-н Кронеберг, — продолжал далее критик, — владеет богатыми средствами для того, чтоб с успехом переводить Шекспира: он от отца своего наследовал любовь к этому поэту, изучал его под руководством отца своего, посвятившего изучению Шекспира всю жизнь свою... он прекрасно знает английский язык... и хорошо владеет русским стихом» (VIII, 191).

Близка к рецензии Белинского была анонимная рецензия в «Русском инвалиде».[94] Рецензент тоже упоминал отца переводчика, внушившего ему любовь к Шекспиру, называл перевод верным и прекрасным и, процитировав монолог Гамлета из I действия, замечал: «Никто не станет

[92] «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 511.

[93] «Северная пчела», 1843, 3 декабря, № 273, стр. 1090. Впоследствии Белинский в рецензии на «Гамлета» в переводе Кронеберга («Отечественные записки», 1844, т. XXXIII, № 4) указал на личную подоплеку этих нападок (см. VIII, 192).

[94] «Русский инвалид», 1844, 4 мая, № 99, стр. 393—394.

спорить, что эти стихи сильны и исполнены идей, которые не войдут в голову обыкновенному сочинителю; в них веет гений Шекспира». В заключение рецензент призывал публику поощрить переводчика.

Положительно, хотя и несколько сдержанно, отнесся к переводу П. А. Плетнев, который писал в «Современнике»: «У *г. Кронеберга*, по нашему мнению, менее сжатости и силы в стихах, нежели у *г. Вронченка*, изумительно победившего все трудности, представляемые различием языков... Но эта самая победа и должна была сообщить русским стихам некоторую жесткость, тогда как легкие уклонения от буквальности позволили г. Кронебергу округлить форму его стихов».[95]

Даже поддерживавший Полевого В. Межевич в «Северной пчеле» признавал, что «перевод г. Кронеберга почти везде верен с подлинником в буквальном смысле; по языку и по фактуре стиха легче перевода г. Вронченко; по полноте и отделке имеет преимущество перед переводом г. Полевого, но во многих местах далеко уступает ему по силе мысли и в энергии чувства». В то же время он упрекал переводчика, что тот не объяснил причины опубликования третьего перевода трагедии и не снабдил перевод примечаниями.[96]

Выше уже отмечалась полемика по принципиальным переводческим вопросам между Сенковским и Белинским, возникшая в связи с изданием «Гамлета» Кронеберга. Что касается самого перевода, то Сенковский, процитировав из него малоудачное место, в присущем ему издевательском тоне замечал: «Не понимая переводной музыки, мы не можем быть судьями великого поэтического подвига господина Кронеберга. Может быть, это и шекспировские стихи! А может и нет!».[97] Но такое нежелание серьезно отнестись к новому переводу из Шекспира было единичным явлением.

На перевод «Макбета», кроме Белинского, мнение которого приводилось выше, откликнулись Шевырев в «Москвитянине» и рецензент «Финского вестника». Шевырев отмечал, что «перевод местами имеет большое достоинство. Г. Кронеберг довольно хорошо владеет стихом. Но нельзя еще назвать этого перевода художественным: на переводчика еще не сошла мысль Шекспирова, а для того чтобы сошла она, путь изучения велик. Мы видим, однако, значительную надежду в переводе Кронеберга».[98] «Финский вестник» признавал в переводе «большие достоинства, но и большие недостатки»; особенно он был недоволен переводом сцен ведьм, в которых не сохранена вера «этим порождениям народной фантазии» и «обаяние чар, каким окружены они в народном сознании».[99]

Наконец, по поводу «Много шуму из ничего» рецензент «Журнала Министерства народного просвещения» писал, что «перевод г. Кронеберга удовлетворяет почитателей бессмертного драматурга».[100]

---

95 «Современник», 1844, т. XXXIV, № 5, стр. 196.
96 «Северная пчела», 1844, 15 июля, № 159, стр. 635.
97 «Библиотека для чтения», 1844, т. LXV, № 8, отд. VI, стр. 37.
98 «Москвитянин», 1846, ч. II, № 3, стр. 185.
99 «Финский вестник», 1846, т. IX, Библиогр. хроника, стр. 33.
100 ЖМНП, 1848, ч. LVIII, отд. VI, стр. 151.

Таким образом, переводы Кронеберга с первого своего появления получили признание критики и сохранили его и в дальнейшем. Как лучшие, они включались в издания сочинений Шекспира под редакцией Некрасова и Гербеля (1865—1868 и переиздания), Венгерова (1902—1904) и Грузинского (1913). «Гамлет» и «Макбет» в переводе Кронеберга продолжали переиздаваться в советское время в 1920-е годы, а «Двенадцатая ночь» — вплоть до 1939 г.[101]

Получили распространение переводы Кронеберга и в театре. В 1861 г. в Петербурге по его тексту был поставлен «Макбет»; бенефициантка Жулева играла роль леди Макбет.[102] С тех пор этот перевод утвердился на сцене. Начиная с 60-х годов «Гамлет» в переводе Полевого постепенно вытесняется переводом Кронеберга. Ставятся и переведенные им комедии Шекспира. Из всех шекспировских переводов первой половины XIX в. работы Кронеберга оказались самыми долговечными.

Проверку временем выдержали и переводы Н. М. Сатина «Буря» и «Сон в Иванову ночь».

Николай Михайлович Сатин (1814—1873), сын зажиточного тамбовского помещика, был ближайшим другом Герцена и Огарева; с ними он подружился в 1832 г. в Московском университете.[103] В 1834 г. все трое были арестованы и после девятимесячного следствия приговорены к ссылке; Сатин был выслан под надзор полиции в Симбирскую губернию.[104] В 1837 г. он был по болезни переведен на Кавказ, где в Пятигорске возобновил свое знакомство с Лермонтовым (они знали друг друга по Московскому университетскому пансиону) и познакомился с Белинским, который также приехал сюда лечиться и привез Сатину поклон от Н. Х. Кетчера. «Благодарю тебя за знакомство с Б., — писал Сатин Кетчеру. — Оно доставило мне несколько минут истинного удовольствия. Мы подружились с ним, хотя не совершенно сошлись в наших понятиях».[105] И Белинскому понравился его новый приятель. Впоследствии он писал Боткину:

[101] Этот перевод в переработке А. А. Смирнова был включен во II том издания: В. Шекспир, Избранные сочинения в четырех томах, Детиздат ЦК ВЛКСМ, М.—Л., 1939.

[102] См.: А. И. Вольф. Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб., 1884, стр. 23. Сохранились цензурный и режиссерский экземпляры этой постаиовки: ТБ, I, 3, 2, 58; I, 8, 4, 28.

[103] Литература о Н. М. Сатине крайне бедна. Более обстоятельные сведения о нем см.: И. Д. Воронин. Друг Герцена и Огарева Н. М. Сатин. В его кн.: Литературные деятели и литературные места в Мордовии. Саранск, 1951, стр. 45—54. См. также вступительную заметку Е. С. Некрасовой к воспоминаниям Сатнна (в сб. «Почин», М., 1895, стр. 232—237).

[104] Об этом деле н участии в нем Сатина см.: М. Клевенский. К биографии Герцена и Огарева. (По архивным материалам). «Голос минувшего», 1919, № 1—4, стр. 61—80.

[105] Цит. по: А. Н. Пыпин. Белинский, его жизнь н переписка, т. I. СПб., 1876, стр. 210. Об отношениях Сатина и Белинского см. заметку Н. Л. Бродского в кн.: В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 270—272.

«А какой славный малый Сатин. Теплое сердце, благородная душа!» (1 марта 1841 г.; XII, 28). Сатин, начавший переводить «Бурю» Шекспира в симбирской ссылке и опубликовавший отрывок из перевода еще в 1837 г.,[106] несомненно рассказывал Белинскому о своей работе. О том, что критик был посвящен в его планы, видно из письма Сатина к нему, написанного вскоре после того, как они расстались: «*Шекспира* не перевожу, потому что не мог здесь достать его, а писал в Симбирск, чтобы прислали моего».[107]

Перевод был закончен и опубликован отдельной книжкой в 1840 г.,[108] уже после освобождения Сатина из ссылки. Тогда же поэт принялся за «Сон в летнюю ночь». 14 июля 1840 г. он писал Кетчеру: «Кончил первое действие *Сна в л⟨етнюю⟩ н⟨очь⟩*, который дьявольски мудрен; гораздо труднее переводить, чем *Бурю*, тем более, что очень много лирических мест. Вчера начал 2-е действие, но никак не слажу с песенькой Феи».[109] В обзоре «Русская литература в 1840 году» Белинский сообщал читателям, что сатинский перевод «Сна» подготовлен к печати (см. IV, 445).[110] Однако редактор журнала «Пантеон» Ф. А. Кони, которому перевод был предложен, в итоге отказался от его приобретения[111] (возможно, потому, что эта комедия была уже опубликована в переводе И. В. Росковшенко). Сам же Сатин, не доведя хлопот до конца, уехал за границу лечиться. Только через десять лет его перевод «Сна в Иванову ночь» был опубликован в «Современнике».[112]

Сатин не был профессиональным переводчиком. Это был поэт (хотя и малоплодовитый) с очень определенным, довольно узким творческим диапазоном. Поэтому он не ставил перед собою задачу, как например А. И. Кронеберг, перевести вообще лучшие произведения Шекспира, но перевел только те две фантастические и романтические пьесы, которые соответствовали направленности его собственного творчества. Показательно, что наиболее значительное оригинальное произведение Сатина — поэма «Ножка» (1843) — представляла собой обработку фантастической легенды.[113]

Воспоминания друзей сохранили образ Сатина — мечтательного юноши, болезненного и слабого, стремящегося уйти от действительности в мир волшебных вымыслов. «...С длинными волосами и прелестным лицом

---

[106] С ***. Просперо и Ариель. Из Шекспировской «Бури». «Библиотека для чтения», 1837, т. XXII, № 6, отд. I, стр. 90—95 (отрывок из д. I, сц. 2).
[107] В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 266.
[108] Буря. Драма Шекспира. С английского Н. Сатин. М., 1840.
[109] Шекспир. Библиография..., стр. 556.
[110] Об этом же писали В. В. Пассек А. Ф. Вельтману 24 октября 1840 г. (Т. П. Пассек. Воспоминания, т. III. СПб., 1906, стр. 262) и А. И. Герцен В. В. Пассеку 23 января 1841 г. (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXII, стр. 97).
[111] См. письмо Герцена к Сатину от 20 апреля 1841 г. (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXII, стр. 108).
[112] «Современник», 1851, т. XXIX, № 10, отд. I, стр. 295—394.
[113] «Русские пропилеи», т. I, М., 1915, стр. 166—194.

à la Schiller и прихрамывающий à la Byron... юный страдалец принес в жизнь нежную чувствительную душу, но не принес ни твердой воли, которая защищает от грубых рук толпы, ни твердого тела... Его фантазия была направлена на ложную мысль бегства от земли. Резигнация составляла его поэзию», — вспоминала о нем Т. П. Пассек.[114] «...Это была натура Владимира Ленского, натура Веневитинова», — писал о Сатине Герцен в «Былом и думах».[115]

Стремление поэта уйти в мир вымысла, которое с особой силой он ощутил, попав в глухую симбирскую ссылку, заставило его искать соответствие своим настроениям в шекспировской фантастике. В предпосланном переводу посвящении друзьям он писал:

Я отлучен судьбою был от мира,
И там в тиши открылся предо мной
Волшебный мир волшебника Шекспира
С его живой, великой простотой!
Там начал я средь скорби и страданья
Мой перевод. Нередко в чудном сне
Там надо мной Шекспировы созданья
Носилися в туманной вышине!
Казались мне живыми эти лица,
Я их любил, вел с ними разговор...[116]

Сатин не случайно обратился в ссылке именно к «Буре». В драматической истории миланского герцога Просперо, свергнутого с престола происками своих врагов и оказавшегося в изгнании на пустынном необитаемом острове, он находил поэтический прообраз своей собственной судьбы. Он писал о Просперо:

Как много тяжких дней
Он пережил на острове безлюдном,
Как душу он в страданьи закалил,
И на пути пустынном, многотрудном
Как много он надежд похоронил!
К нему, к нему! — *Понятно мне мученье*
Его души, понятна мне печаль...

И, завершая посвящение, поэт писал о своем «списке с Шекспирова созданья» — «С ним связана жизнь прошлая моя!».[117]

Это, однако, не значит, что Сатин под видом перевода излагал собственные мысли. В обоих переводах он сознательно стремился воссоздать на родном языке подлинного Шекспира, как он его понимал. И для правильного понимания текста он изучал толкования английских и немецких комментаторов: Джонсона, Мелона, Стивенса, Уорбертона, Августа Шлегеля и др.

---

[114] Т. П. Пассек. Воспоминания, т. I. СПб., 1905, стр. 419.
[115] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. X, 1956, стр. 317.
[116] «Буря», стр. 5.
[117] Там же, стр. 7—10. Курсив мой, — *Ю. Л.*

Большим достоинством переводов Сатина являются легкость и ясность стиха, который у него не превращается в рубленую прозу, как у многих современных ему переводчиков Шекспира. Особенно хорошо ему удавались лирические места пьесы, находившие отзыв в его собственном поэтическом даровании. К их числу относятся, в частности, монологи Просперо в «Буре», как например в 1-й сцене IV действия:

Когда-нибудь, поверь, настанет день,
Как эти безосновные виденья,
И храмы, и роскошные дворцы,
И тучами увенчанные башни,
И самый наш великий шар земной
Со всем, что в нем находится поныне,
Исчезнет все, следа не оставляя.
И сами мы вещественны как сны,
Из нас самих родятся сновиденья,
И наша жизнь лишь сном окружена...

(II, 102)

Удачно передавал Сатин вставные песни, которые он переводил в соответствии с оригиналом рифмованными стихами, хотя не считал необходимым придерживаться точно размера подлинника. Образцом удачного и поэтического перевода может служить песенка феи в «Сне», потребовавшая от переводчика большого труда, как видно из цитированного выше его письма к Кетчеру. Вот ее начало:

Над горами, над долами,
Сквозь лесную глубину,
Над оградой, над стенами,
Сквозь огонь и сквозь волну —
Мне повсюду путь нетрудный;
Я ношусь быстрей луны
И служу царице чудной
В час полночной тишины!

(I, 151)

Следует, однако, заметить, что Сатин не передал рифмы в пятистопном ямбе, которые часто звучат в «Сне» в речах четырех любовников и Пука.

Живо переведены прозаические сцены — Стефано и Тринкуло в «Буре», мастеровых в «Сне», хотя эти простонародные персонажи говорят у Сатина несколько более литературно и книжно, чем у Шекспира.

Легкость и гладкость стиха Сатина имели и оборотную сторону — известную вялость и недостаток энергии, свойства, присущие его поэтической манере. Нередко Сатин распространял сжатую речь подлинника, образуя из одного стиха два и более. Например, Ариэль, явившийся в виде гарпии, кричит Алонзо и его приспешникам, обнажившим мечи: «Как раз от такой храбрости вешаются и топятся люди» («And even with such-like valour men hang and drown Their proper selves»; III, 3, 59—60). В переводе целые четыре строки:

О! вы теперь храбритесь, но напрасно,
И храбростью похожи вы на тех,
Которые в безумии своем
Повеситься хотят иль утопиться!

(II, 98)

Иногда такое «распространение» приобретало характер истолкования, если переводчик считал, что мысль подлинника в сжатом виде останется неясной. В самом начале «Сна» Тезей, сетуя на медлительность уходящего месяца, говорит: «...он задерживает исполнение моих желаний подобно мачехе или вдове, долго истощающей доходы молодого человека» («...she lingers my desires, Like to a step-dame, or a dowager Long withering out young man's revenue;» I, 1, 4—6). Сатин превращает перевод в комментарий:

Он медлит совершить мои желанья,
Как медлит мачеха или вдова
Наследника несовершеннолетье
Провозгласить оконченным, дабы
Не потерять наследника доходов.

(I, 145. Курсив мой. — *Ю. Л.*)

Больший интерес представляют для нас те недостатки, которые сближают Сатина с Кронебергом, ибо они являются отличительными особенностями определенного этапа в развитии русского перевода Шекспира. Это — постоянно встречающиеся ослабление, обеднение, рациональное логизирование и банализация шекспировской образности. Просперо, например, рассказывает Миранде, как его коварный брат Антонио, управляя герцогством, понял, «кого надо взрастить, а кого подрезать за перерастанье» («who t'advance, and who To trash for over-topping»; I, 2, 80—81). Сатину такое сравнение правителя с садовником показалось слишком необычным, и он перевел обыденным:

кого возвысить должно
Или кого низвергнуть с высоты
За то, что он возвысился.

(II, 76)

Далее Просперо говорит, что Антонио «все сердца в государстве настроил на лад, приятный его уху» («set all hearts i' the state To what tune pleas'd his ear»; I, 2, 84—85). В переводе сказано неопределенно и невыразительно: «Он все сердца настроил по желанью» (II, 76). В четвертом действии Просперо предупреждает Фердинанда, что если тот развяжет девственный пояс Миранды до свершения священных обрядов, «то не пошлет небо сладостной влаги, чтобы взрастить этот союз» («No sweet aspersion shall the heavens let fall To make this contract grow»; IV, 1, 18—19). В переводе:

То никогда небес благословенье
На ваш союз с любовью не сойдет...

(II, 99)

При переводе «Сна» Сатин уже смелее передавал шекспировский метафорический стиль. Но и здесь он заменял, например, слова Гермии, прощающейся с Лизандром: «мы должны лишить наши взоры пищи влюбленных» («we must starve our sight From lovers' food»; I, 1, 222—223),

более обычным выражением (включающим в себя одновременно и толкование):

Мы должны
Лишить себя отрадного свиданья,
Которое как пища для влюбленных.

(I, 148)

Ослаблял Сатин и предметную конкретность шекспировского языка. Если в подлиннике Просперо намеревается утопить свою волшебную книгу так, чтобы она погрузилась «глубже, чем когда-либо опускался свинцовый лот» («deeper than did ever plummet sound»; V, 1, 56), то в переводе: «Что до нее никто не досягнет» (II, 105). В звучных и мелодичных стихах, с которыми появляется Ириса («Буря», IV, 1), в переводе исчезли все названия злаков, которые дарит земля:

О, Церера благодатная!
Ты покинь свои поля,
Где богатства необъятные
Носит тучная земля.[118]

(II, 100)

Современной критикой переводы Сатина были встречены в целом тоже одобрительно. Особенно привлекала внимание «Буря», впервые появившаяся в русском поэтическом переводе, необходимость которого уже ощущалась. В мае 1840 г., т. е. менее чем за полгода до появления сатинского перевода, Белинский, рецензируя прозаический перевод М. Гамазова, писал: «Желаем, чтоб кто-нибудь из людей с талантом перевел „Бурю“ не прозою, а стихами. „Буря“ больше, чем какая-нибудь другая пьеса Шекспира теряет в прозаическом переводе» (IV, 168). Большинство рецензентов, воспользовавшись переводом Сатина, знакомило своих читателей с содержанием драмы Шекспира. Особенно подробный пересказ с цитированием пространных отрывков был помещен в «Сыне отечества».[119] Один лишь рецензент «Москвитянина» выражал недоумение по поводу выбора Сатина, считая, что это произведение Шекспира не каждый поймет.[120]

Хваля, как правило, перевод в целом, единодушно восхищаясь передачей лирических мест, критики отмечали и присущие ему недостатки. «Г. Сатин, кажется, слишком занят внешнею отделкою стиха, безотносительно к силе и выразительности передаваемого содержания», — писал рецензент «Отечественных записок». «Переводу г. Сатина, вообще очень ловкому и часто, особенно в лирических местах (которые почти все пере-

[118] В подлиннике:

Ceres most bounteous lady, thy reach leas
Of wheat, rye, barley, vetches, oats and peas.

(IV, 1, 60—61)

[119] «Сын отечества», 1841, № 46—52, стр. 164—191 (пересказ занимает стр. 165—190).

[120] «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 508.

даны им прекрасно), весьма изящному, не достает именно этой свежести, этой силы одушевления».[121] На то, что переводчик не всегда передает сжатость и силу подлинника, указывалось в рецензиях «Сына отечества» и «Литературной газеты».[122] В «Москвитянине» рецензент отмечал монотонность стиха, растянутость местами, утрату разговорного характера языка. Но и он желал, чтобы Сатин продолжил свою работу над Шекспиром.

Получил отражение перевод «Бури» и в современной ему переписке. Узнав от Кольцова, что, по мнению Боткина, перевод «вылощен, сглажен и слаб, хоть довольно верен» [123] Белинский возражал другу: «. . .в „Буре" — воля ваша — лирические места переведены Сатиным прекрасно» (26 декабря 1840 г.; XI, 584). А. А. Краевский сообщал М. Н. Каткову 9 января 1841 г.: «Сатин напечатал свою „Бурю" — перевод местами прекрасный, но большею частию жидкий; предисловие стихами прелестное».[124] Об этом же переводе сообщал Т. Н. Грановский сестрам 19 декабря 1840 г.[125] Вообще среди современников Сатин приобрел известность главным образом как переводчик «Бури».[126]

Меньше откликов вызвал перевод «Сна в Иванову ночь». Известна лишь одна рецензия на него, но зато это был обстоятельный критический разбор, сделанный А. А. Григорьевым, который впоследствии сам перевел комедию. Разобрав недостатки перевода, главный из которых состоял, по мнению критика, в стремлении Сатина «разводить, так сказать, водою энергическую сжатость подлинника», Григорьев все же признавал, что «перевод г. Сатина — подвиг добросовестный, совершенный не наскоро. . . а с полной любовью к делу и с настоящим его знанием» и что «труд г. Сатина далеко оставляет за собою прежний перевод,[127] тяжелый и грубый, и может быть назван явлением весьма приятным».[128]

В дальнейшем оба перевода Сатина неоднократно перепечатывались в дореволюционных собраниях сочинений Шекспира.

К числу наиболее значительных переводов Шекспира начала 40-х годов относится также «Ромео и Юлия» М. Н. Каткова.

Михаил Никифорович Катков (1818—1887), стяжавший впоследствии печальную славу крайнего реакционера, в молодости, в пору своего обучения в Московском университете (1834—1838), присоединился к кружку Станкевича и сблизился с Белинским на почве общих философских и

[121] «Отечественные записки», 1841, т. XIV, № 1, отд. VI, стр. 10—11.

[122] «Литературная газета», 1841, 25 января, № 11, стр. 44.

[123] Письмо А. В. Кольцова к В. Г. Белинскому от 15 декабря 1840 г.: А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, стр. 225.

[124] «Литературное наследство», т. 56, М., 1950, стр. 149.

[125] Т. Н. Грановский и его переписка, т. II. М., 1897, стр. 107.

[126] Ф. Е. Корш в воспоминаниях писал о Сатине: «Известный в качестве переводчика „Бури" Шекспира» (Ф. Е. Корш. Из воспоминаний о Т. Н. Грановском. «Голос минувшего», 1913, № 7, стр. 161).

[127] И. В. Росковшенко.

[128] «Москвитянин», 1951, ч. VI, № 22, стр. 370—375.

эстетических интересов. После окончания Катковым университета Белинский привлек его к участию в «Московском наблюдателе», где начинающий литератор поместил в 1838—1839 гг. свои переводы стихотворений Гейне, сцены из «Ромео и Юлии» и статьи немецкого эстетика-гегельянца Г.-Т. Рётшера «О философской критике художественного произведения». Когда Белинский перешел в 1839 г. в «Отечественные записки», Катков стал также сотрудничать в этом журнале.[129]

Весьма вероятно, что именно Белинский обратил внимание Каткова на трагедию Шекспира. Письма Белинского показывают, с каким вниманием следил он за ходом перевода. 21 июня 1838 г. он сообщал М. А. Бакунину, что читал его сестрам переведенные сцены (XI, 249); Н. В. Станкевичу писал 29 сентября 1839 г., что Катков уже перевел всю трагедию (XI, 380); неоднократно цитировал перевод (XI, 240; XII, 23, 164).

Первоначально отдельные сцены «Ромео и Юлии» печатались, как мы указывали, в «Московском наблюдателе» 1838—1839 гг. Закончив перевод, Катков рассчитывал опубликованием его поправить свои денежные дела и собрать сумму, необходимую для поездки в Германию. Все его друзья, знавшие о его стесненных обстоятельствах, стремились помочь ему в этом. При посредстве В. П. Боткина и Белинского перевод был продан осенью 1840 г. Мочалову для бенефиса.[130] Белинский, Панаев и Краевский содействовали опубликованию его в «Пантеоне»,[131] где он появился в начале 1841 г.[132]

Хотя в 1839 г. та же трагедия Шекспира уже появлялась на русском языке в переводе И. В. Росковшенко, однако только по переводу Каткова читатели смогли составить более или менее ясное представление о достоинствах «Ромео и Джульетты». Наиболее удачно Катков передавал рассуждения героев, что, видимо, соответствовало характеру его таланта, для которого развитие мысли было доступнее, чем выражение чувства. Натурфилософские и моралистические медитации монаха Лоренцо, взволнованные раздумья Юлии перед принятием снотворного напитка (д. IV, сц. 3), назидания ее отца (д. III, сц. 5) и другие подобные места трагедии принадлежат к лучшим поэтическим страницам перевода, хотя Катков нередко, как и другие современные ему переводчики Шекспира, ослаблял образность оригинала. Вот, например, начало монолога Лоренцо во II действии:

---

[129] Об этом периоде в жизни Каткова см.: С. Неведенский. Катков и его время. СПб., 1888, стр. 1—60; Т. П. Пассек. Воспоминания, т. III, стр. 291—294; А. Д. Галахов. Воспоминания о журнальном сотрудничестве М. Н. Каткова в 1839 и 1840 годах. «Исторический вестник», 1888, т. XXXI, № 1, стр. 97—112.

[130] См. письма: В. П. Боткина к Белинскому от 4 октября и к Белинскому и Каткову от 12 октября 1840 г. (В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 35—36) и Белинского к Боткину от 25 октября 1840 г. (XI, 565).

[131] См.: И. И. Панаев. Литературные воспоминаиия, стр. 232, 236—237; письмо А. А. Краевского к Каткову от 9 (21) января 1841 г.: «Литературное наследство», т. 56, М., 1950, стр. 149.

[132] «Пантеон», 1841, ч. I, кн. 1, стр. 1—64. Ниже ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

Уж брезжит день в туманном отдаленье
И гонит ночь улыбкою своей.
Она бежит, шатаясь в утомленье
От натиска титановых коней!
Но прежде, чем сияющее око
Светила дня зажжет края востока
И оживит уснувший мир собой,
Мне надобно наполнить короб мой
Полезными и вредными травами.
Земля есть мать и гроб природы всей.
И сколько чад пред нашими глазами
На лоне матери питаются своей![133]

(Стр. 22—23)

Катков не только переводил стихи стихами, а прозу прозой, но и в большинстве случаев, как видно из приведенного примера, передавал рифмы подлинника (хотя часто нарушал порядок рифмовки). Удавалось ему воссоздать и характер речи персонажей: вздорную болтливость няньки, упрямое упорство Капулета, рассудительность Лоренцо, задорный юмор Меркуцио и т. д.

Однако поэтическое дарование Каткова было невелико, и с патетическими местами трагедии он нередко не мог справиться. Например, речи Париса и Капулета над телом мнимоумершей Юлии превратились в переводе в набор бессвязных восклицаний вроде:

Обманут я, растерзан, оскорблен,
Убит! О смерть чудовище! тобой
Обманут я. О смерть свирепая,
Ты растерзала, ты меня низвергла!
Любовь моя! о жизнь! нет уж не жизнь, —
Любовь! — Любовь моя в объятьях смерти!

(Стр. 54)

Даже в этом небольшом отрывке проявились два характерных порока версификации Каткова: неестественные enjambements («тобой Обманут я») и отсутствие ударения в последней стопе («О смерть свирĕпăя̆»), в результате чего вместо пятистопного ямба получался четырехстопный с дактилическим окончанием. Последнее особенно часто встречается в переводе, производя неприятное впечатление. С другой стороны, Катков нередко допускал шести- и даже семистопные строки.

---

[133] Ср. в оригинале:

The grey-ey'd morn smiles on the frowning night,
Chequering the eastern clouds with steaks of light,
And flecked darkness like a drunkard reels
From forth day's path and Titan's fiery wheels:
Now ere the sun advance his burning eye
The day to cheer and night's dank dew to dry,
I must up-fill this osier cage of ours
With baleful weeds and precious-juiced flowers.
The earth that's nature's mother is her tomb;
What is her burying grave that is her womb,
And from her womb children of divers kind
We sucking on her natural bosom find. . .

(II, 3, 1—12)

Иногда в патетических местах неудачный перевод производит комическое впечатление. Таковы, например, слова Юлии после первой встречи с Ромео:

Что если у него уж есть подруга?
О, гроб тогда заменит мне супруга!

(Стр. 17)

Катков больше, чем другие переводчики его времени, стремился передать метафорический стиль Шекспира, но стихи его при этом подчас выходили непоэтическими, корявыми, более похожими на рубленую прозу. Таков знаменитый монолог Юлии, когда она, узнав, что Ромео убил Тибальда, сыплет метафору за метафорой, смысл которых — противоречие между прекрасной внешностью и отвратительным внутренним содержанием.

Змея, змея, сокрытая в цветах!
Когда убежище дракона было
Великолепно так! Злодей с лицом
Очаровательным! Дух злобный тьмы,
Вид духа светлого принявший!..
О, ворон в перьях голубиных, агнец,
Исполненный свирепством лютым волка!

(Стр. 37)

Тем не менее для своего времени перевод Каткова был завоеванием: величие шекспировской трагедии чувствовалось даже в этой несовершенной передаче. Белинский неоднократно называл в печати «Ромео и Юлию»: «прекрасный, поэтический перевод», «замечательный по своему поэтическому достоинству», «из лучших русских переводов драм Шекспира» (IV, 311; V, 585; VI, 77). Он даже собирался, опираясь на перевод Каткова, посвятить «Ромео и Юлии» специальную статью.[134] Когда же А. В. Кольцов сообщил ему, что Боткин «Каткова „Ромео" сравнивал, и выходит очень неверен: и мелкие цветы и тени — все упущено»,[135] он написал Боткину: «Что ты там говоришь о переводе Каткова „Ромео и Юлии" — неужели шибко неверен? Да, черт возьми, возможное ли дело — верно переводить Шекспира?» (26 декабря 1840 г.; XI, 584). По-видимому, не без участия Белинского «Литературная газета», объявляя о предстоящем опубликовании «Ромео и Юлии» в «Пантеоне», писала: «Лучший перевод Шекспира, когда-либо у нас являвшийся, есть бесспорно перевод *Ромео и Джульетты* — М. Каткова».[136] Впоследствии и Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» назвал этот перевод «прекрасным».[137]

Однако в единственной рецензии, появившейся после выхода «Ромео и Юлии», в «Русском инвалиде» говорилось, что перевод «не отличается

---

[134] См. выше, стр. 335.

[135] Письмо от 15 декабря 1840 г.: А. В. Кольцов, Полное собрание сочинений, стр. 225.

[136] Литературные и другие вести. «Литературная газета», 1841, 9 января, № 4, стр. 14.

[137] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1947, стр. 200.

художественностию, особенно белые стихи». Приведя примеры стихотворных неудач, рецензент все же добавлял: «Впрочем, справедливость требует прибавить, что некоторые страницы переведены удачнее, а местами и очень хорошо».[138]

В дальнейшем перевод Каткова не переиздавался: он был вытеснен новыми переводами.

Остальные переводы этого времени не имели такого значения, как разобранные выше. На рубеже 1830—1840-х годов деятельно переводил Шекспира И. В. Росковшенко (1808—1889) — в прошлом питомец Харьковского университета, с 1837 г. — помощник редактора Журнала Министерства народного просвещения, а с 1839 г. — инспектор Тифлисской гимназии.[139] Связанный по своему положению с официальными кругами, Росковшенко помещал свои стихи (под псевдонимом «Вильгельм Мейстер») и переводы главным образом в «Библиотеке для чтения». Здесь же были напечатаны переведенные им «Ромео и Джульетта» и «Сон в Ивановскую ночь»,[140] только отрывки из «Ричарда III» появились в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду».[141] Переводы эти изобличали трудолюбивую старательность их создателя, но совершенно не передавали поэзии подлинника, как можно судить хотя бы по этим двум отрывкам, соответствующим приведенным выше фрагментам из переводов Каткова и Сатина. Монах Лоренцо у Росковшенко говорит таким языком:

Теперь, пока палящее светило
Взойдет порадовать собою день
И осушить росу ночную,
В мою корзину поспешу набрать
Целительных и смертоносных трав.

Земля, — природы матерь и могила, —
То, что ей гроб, то и утроба ей: —
Ее мы лона дети разных видов,
В ее ж груди питание имеем.[142]

Убогими, нескладными стихами передана песенка феи во втором действии «Сна»:

Через дол, через бор,
Над горой, над селом,
Чрез поля, чрез забор,
Над водой, над огнем,
Сферы месячной быстрей

Долг мой всюду облетать
Я служу царице фей,
Чтоб на зелени полей
Круг волшебный орошать.[143]

В примечаниях к «Ромео и Джульетте» Росковшенко обнаружил филистерскую узость своих воззрений, понятную для законопослушного чи-

---

[138] «Русский инвалид», 1841, 3 мая, № 104 и 105, стр. 409.

[139] ***. И. В. Росковшенко. «Русский архив», 1890, кн. 1, № 2, стр. 310—315.

[140] «Библиотека для чтения», 1839, т. XXXIII, № 4, отд. I, стр. 81—228; 1841 т. XLV, № 4, отд. II, стр. 141—224.

[141] Г. Мейстер. Три сцены из «Ричарда III», драмы Шекспира. «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1838, 9 июля, № 28, стр. 544—548. Впоследствии Росковшенко перевел «Виндзорских проказниц»; перевод не был опубликован (см. «Русская старина», 1900, т. XXXI, № 2, стр. 478).

[142] «Библиотека для чтения», 1839, т. XXXIII, № 4, отд. I, стр. 125.

[143] Там же, 1841, т. XLV, № 4, отд. II, стр. 155.

новника Министерства народного просвещения, но совершенно неуместную для переводчика Шекспира. По его мнению, трагедия показывает «несчастные последствия для молодой девицы, не имеющей благоразумных руководителей. Прекрасная Джульетта есть избалованное дитя: неблагоразумные речи матери и кормилицы заранее пробудили в душе ее то, чего она не должна бы знать еще».[144]

Только чрезмерной снисходительностью Белинского к переводчикам Шекспира можно объяснить его отзыв о «Ромео и Джульетте» Росковшенко. Этот перевод, писал он, «превосходя переводы г. Врончено большею мягкостию и выработанностию языка, далеко не передает с такою силою духа великого Шекспирова создания; но тем не менее и этот перевод принадлежит к прекраснейшим и удачнейшим попыткам переводить на русский язык, обнаруживает в г. Росковшенко несомненный и замечательный талант переводить Шекспира» (IV, 181). Впрочем, тональность отзыва была несомненно усилена полемической его направленностью против критика «Сына отечества», который писал: «. . . от переводов г-на *Росковшенки* упаси нас Феб, хоть он и называет себя *Мейстером*. Нам кажется, он и в подмастерья парнасские не годится».[145]

Следующий перевод Росковшенко уже не произвел положительного впечатления на Белинского. «Как-то *странно* переведенный» — писал он о «Сне в Ивановскую ночь» (V, 585).

Весьма слабым был стихотворный перевод «Цимбелина», выполненный А. Н. Бородиным и опубликованный в 1840 г.[146] А. Н. Бородин (1813—1865), в то время чиновник департамента путей сообщения, занимался литературным трудом и, помимо драмы Шекспира, переводил также «Манфреда» Байрона и стихи Мура и Шелли.[147] Хотя Белинский и желал поощрить начинающего переводчика, но и он должен был признать, что «г. Бородин не постиг в драмах Шекспира одной из важнейших сторон их — того лиризма, который проступает сквозь драматизм и сообщает ему играние жизни... Заметно, что он трудился добросовестно и отчетливо, но в его труде — труд и работа виднее поэзии и пьеса Шекспира является богатою содержанием повестью во вкусе средних веков, изложенною в драматической форме... Сверх того, переводчик (важное обстоятельство!) не овладел стихом, который в иных местах решительно не слушается его и выражает или совсем другой смысл, нежели какой хотел сообщить ему переводчик, или затемняет тот смысл, который он сообщил ему» (IV, 462).[148]

Малоудачными были и два стихотворных перевода «Отелло» 40-х годов. Первый принадлежал сотруднику «Москвитянина» А. Е. Студит-

---

144 Там же, 1839, т. XXXIII, № 4, отд. I, стр. 223.

145 «Сын отечества», 1840, т. II, № 7, стр. 666.

146 «Пантеон», 1840, ч. IV, № 11, стр. 1—66.

147 В. Толбин. А. Н. Бородин. В кн.: Гимназия высших наук и лицей кн. Безбородко. 2-е изд., СПб., 1881, стр. 341—344.

148 Ср.: «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 510—511.

скому [149] и, хотя он был написан довольно гладкими стихами, прошел совершенно незамеченным.[150] Автором второго был В. М. Лазаревский (1817—1890) — в будущем крупный чиновник Министерства внутренних дел и член совета Главного управления по делам печати, а в середине 40-х годов — домашний учитель в помещичьей семье, занимающийся в свободное время литературным трудом.[151] Как указывалось выше, из трех пьес Шекспира, переведенных Лазаревским, «Отелло», «Короля Лира» и «Макбета», в 40-е годы он сумел опубликовать лишь «Отелло». Причиной этого было главным образом низкое качество переводов. В передаче Лазаревского шекспировские герои становились косноязычными. Отелло, например, так начинает свой предсмертный монолог:

Постойте! — Слово, два — не больше. . .
Я кой-что сделал для республики
Таки, — вещь всем известная; — но, что
Об этом говорить! — Теперь прошу
Я вас, — ведь вам же говорить о мне
Придется, — расскажите дело так,
Как было дело. . .[152]

Критика единодушно осудила этот перевод. «Может быть, он верен, — писал о нем Белинский, — даже очень верен, сделан был совестливо, со всею любовью и уважением к гению Шекспира, но тем не менее дух Шекспира не веет в нем... Это произошло оттого, что г. Лазаревский не только не поэт, но даже и не стихотворец; его стих вял и связан, лишен жизни и движения; его слог неточен и неопределен, и во всем его переводе слышны только слова и фразы, но поэзии никакой нет и следа, и всего менее — поэзии шекспировской» (IX, 323). Подобным образом оценил перевод и П. А. Плетнев, хотя внешне его отзыв был более снисходителен. «Новый перевод Отелло представляет как бы словесный рассказ мимического и вместе музыкального изображения страстей. Можно все понять, упомнить и даже представить; но как вы почувствуете в сердце то, чем оно волнуется от действительной поэзии Шекспира».[153]

В самом начале 50-х годов в «Библиотеке для чтения» были напечатаны два перевода, сделанные Г. П. Данилевским: «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» [154] и «Цимбелин».[155] Г. П. Данилевский (1829—

[149] «Репертуар русского театра», 1841, т. II, кн. 9, отд. I, стр. 1—58.

[150] Только в рецензии на «Географию России для детей» *Ф.* Студитского попутно говорилось, что *А.* Студитский «очень плохо переводит русскими стихами Шекспира» («Отечественные записки», 1843, т. XXVII, № 4, отд. VI, стр. 47).

[151] О нем см.: Памяти В. М. Лазаревского, некролог. «Новое время», 1890, 23 мая, № 5110; Из бумаг В. М. Лазаревского. «Русский архив», 1894, кн. II, № 8, стр. 537—540; «Звенья», VIII, М., 1950, стр. 265—275 (вступительная заметка А. Тарараева к письмам Некрасова Лазаревскому).

[152] «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 8, стр. 472.

[153] «Современник», 1845, т. XL, № 12, стр. 303.

[154] «Библиотека для чтения», 1850, т. С, № 3, отд. I, стр. 15—52; № 4, отд. I, стр. 87—150; т. CI, № 6, отд. I, стр. 97—168 (отд. изд. — СПб., 1850).

[155] Там же, 1851, т. CVIII, № 8, отд. I, стр. 61—204 (отд. изд. — СПб., 1851).

1890), будущий исторический романист, в то время окончил Петербургский университет и служил чиновником особых поручений Министерства народного просвещения. Переводы эти были в основном сделаны им еще в пору студенчества по совету Дружинина, к которому Данилевский обратился с вопросом, к чему лучше приложить свои силы.[156]

По своим литературным качествам переводы изобличали недостаточную опытность автора. Рецензент «Отечественных записок» даже обвинил Данилевского в том, что в «Ричарде III» он просто переложил стихами прозаический перевод Кетчера.[157] В такой крайней форме обвинение было несправедливым, хотя, судя по совпадению многих выражений и лексики, Данилевский несомненно использовал опыт предшественника. Переводы Данилевского переполнены буквализмами, которые являлись следствием не принципиальной установки переводчика, но его неумения совладать с встретившимися трудностями. Речь персонажей была лишена индивидуализации, стих не имел пластичности, силы и меткости, и только формальное деление на строки указывало, что, например, следующий монолог Ричарда Глостера переведен стихами:

Я, в красоте мужчины обделенный,
Физиономии лишенный от природы,
Я недоделанный, уродливый, до срока
Изверженный к дыханью, — вполовину
Едва поконченный, и то такой красивый,
Что мигом псы повсюду лают, чуть
Пред ними где заковыляю...[158]

Текст изобиловал ошибками и даже анахронизмами, вроде «живых картин» (так в «Ричарде III» было переведено «map»; II, 4, 54).

Переводы Данилевского вызвали сравнительно много откликов в печати, преимущественно отрицательных. Один лишь Дружинин, который, возможно, чувствовал себя «виновником» этих переводов, писал в «Современнике», что «Ричард III» «читается легко, стих весьма гладок и в некоторых местах звучен».[159] Более объективно о «Ричарде III» отозвался, также в «Современнике», В. П. Гаевский, который привел для примера четыре страницы заимствованных из перевода неуклюжих буквализмов, вольностей, ошибок, неудачных выражений; правда, он извинял Данилевского, ссылаясь на трудность перевода Шекспира.[160] А. А. Григорьев приводил в «Москвитянине» примеры буквализмов из «Ричарда III» и, хотя признавал, что «там, где г. Данилевский не увлекался страстию к буквальной верности, — у него выдаются

---

[156] Об этом Данилевский вспомннал в письме к Дружинину от 22 ноября 1862 г. Там же он писал, что сделал свои переводы «Ричарда III» и «Цимбелина» «на студенческой лавке» «в один присест» (Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948, стр. 115).

[157] «Отечественные записки», 1850, т. LXXIII, № 11, отд. VI, стр. 59.

[158] «Библиотека для чтения», 1850, т. С, № 3, отд. I, стр. 16.

[159] Письма иногороднего подписчика. XIV. «Современник», 1850, т. XXI, № 5, отд. VI, стр. 96.

[160] Письма о русской журналистике. XVI. «Современник», 1850, т. XXII, № 7, отд. VI, стр. 130—136.

места довольно удачные», все же заключал рецензию: «Поэта, каков Шекспир, — лучше или вовсе не переводить, или, переводя его, надобно строго смотреть за каждым своим словом».[161] По поводу «Цимбелина» Т. И. Филиппов в том же журнале указывал, что Данилевский «взялся рано за такое серьезное дело», что ему «надобно лучше выделать стих, надобно вообще дойти до большей власти над языком».[162] С. С. Дудышкин в «Отечественных записках» признавал, что второй перевод лучше первого, но все-таки не вполне удовлетворителен. «Отсутствие силы и выработанности стиха г. Данилевского причиной этому».[163]

В 1854 г. появился новый перевод «Макбета», выполненный М. Н. Лихониным. Буквализм, отличавший этот перевод, являлся здесь уже следствием принципиальной установки переводчика.

М. Н. Лихонин (1802—1864), принадлежавший в 30-е годы к числу ревностных проповедников немецкой философии,[164] был деятельным сотрудником «Московского наблюдателя», когда журнал редактировал С. П. Шевырев, а затем — «Москвитянина», где он помещал свои стихи и статьи. Помимо «Макбета», он перевел «Дон-Карлоса» Шиллера (1833), отрывок из «Фауста» Гете (1831), сочинения Сарры Толстой (1839).

«Макбет» был переведен еще в 1850 г., но только в 1853 г. Лихонин сумел получить у цензора Н. М. Снегирева разрешение на опубликование трагедии. Однако отдельно издать трагедию не удавалось. Наконец М. П. Погодин согласился напечатать ее в «Москвитянине». Тут возникло новое затруднение: перевод должен был попасть в цензуру вторично — к цензору «Москвитянина» Д. С. Ржевскому, который, как опасался Лихонин, мог ее задержать.[165] Но и это препятствие было преодолено, и перевод появился в журнале;[166] одновременно было издано 600 отдельных оттисков.

Лихонин принялся за «Макбета», несмотря на то что уже существовали стихотворные переводы этой трагедии — Вронченко и Кронеберга, потому что они не совпадали с его «понятиями о том, как должно передавать Шекспира». Сам он, переводя трагедию размером подлинника, «старался всего более сохранить и самый метафоризм поэта, как он иногда ни казался странным... даже антитезы, игру слов, старался передавать по возможности с буквальною точностию».[167] Перевод, получившийся в результате этого, был неудобочитаем и малопонятен. Макбет, например, замышляя убийство Дункана, говорит:

---

[161] «Москвитянин», 1851, ч. II, № 5, стр. 99—100.
[162] Там же, ч. VI, № 21, стр. 186.
[163] «Отечественные записки», 1851, т. LXXVIII, № 10, отд. VI, стр. 84.
[164] См. его некролог: «Московские ведомости», 1864, 19 мая, № 110.
[165] См. письма Лихонина к М. П. Погодину от 4 и 11 ноября 1853 г.: Шекспир. Библиография..., стр. 555—556.
[166] «Москвитянин», 1854, ч. I, № 1—2, отд. I, стр. 3—132.
[167] Макбет. Трагедия Шекспира. Перевод с английского М. Лихонина (1850). М., 1854, стр. I.

доблести его возопиют,
Как ангелы, вещанья трубным гласом
Об этом страшном, проклятóм убийстве;
И жалость в наготе младенца
Новорожденного затрубит; или, словно
Как херувим небесный, восседая
На вестниках эфира, нам незримых,
О страшном этом деле прогремит
Перед очами всех, и так, что слезы
Потопят ветер. — У меня нет шпор,
Чем бы колоть намерений бока;
Лишь честолюбие — скакун: он сам себя
Перескакал — и на других падет.[168]

Встречались совершенно невразумительные строки вроде:

Напиток жизни выпущен — и дрожжи
Лишь в хвастовство у погреба остались! [169]

Лихонин вводил неологизмы, такие как «рассудлив», «источница», «неутрален», «потрох», писал, нарушая нормы русского языка: «с жительми», «в болей (вм. более) важном» и т. п.

Принцип буквализма по самому существу своему антидемократичен (не случайно перевод Лихонина появился в «Москвитянине»), ибо, ставя перед собою формальную задачу точного воспроизведения иностранного оригинала, переводчик отвлекается от основной цели — сделать перевод *доступным* читателям, не владеющим языком подлинника. Поэтому все критики, отстаивавшие необходимость популяризации Шекспира, единодушно осудили перевод Лихонина. К. А. Полевой назвал его теорию «ложной» и писал: «Напрасно же он думал, что в переводе своем „выплачивал ту же сумму, но другою монетою“: эта монета у нас не ходячая, беспробная, и при помощи ее приобретен не перевод русский, а переложение на какое-то новое наречие».[170] О невозможности буквальной передачи Шекспира писал рецензент «Пантеона»: «Изысканные и натянутые метафоры Шекспира, допускаемые в подлиннике самым свойством английского языка, буквально переданные по-русски, будут непонятны, дики и смешны». И, приводя примеры «диких выражений» перевода, он заключал: «Пожалеем, что столько времени и стараний потрачено на неудачную и бесполезную работу».[171]

С критикой Лихонина выступил А. В. Дружинин в «Современнике».[172] Он не только критиковал перевод «Макбета», но и противопоставлял теории Лихонина свой взгляд на принципы перевода Шекспира (этот взгляд впоследствии в развернутом виде был изложен Дружини-

[168] Там же, стр. 29.

[169] Там же, стр. 47. В оригинале:

The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of.

(II, 3, 102—103)

[170] «Северная пчела», 1854, 5 июля, № 147, стр. 688.

[171] «Пантеон», 1854, т. XIV, кн. 4, отд. V, стр. 21—22.

[172] Письма иногороднего подписчика. Февраль 1854 года. «Современник», 1854, т. XLIV, № 3, отд. V, стр. 25—29. На отсутствие поэзии в переводе Лихонина указывал рецензент «Отечественных записок» (1854, т. XCIII, № 4, отд. IV, стр. 106).

ным во вступлении к переводу «Короля Лира» — см. следующую главу). Лихонин возражал Дружинину, указывая, что тропы есть «выражение истинных, а не вымышленных отношений духа человеческого к видимой природе и наоборот» и что, если «разоблачить его творения от этой духовной одежды», «Шекспир перестанет быть тем, что́ он есть».[173] Но он ни словом не обмолвился о необходимости сделать Шекспира доступным широкому кругу читателей, ибо и не стремился к этому. И поэтому его перевод был обречен на самое скорое забвение.

Прозаические переводы, появлявшиеся в рассматриваемый период (помимо издания Кетчера), как правило, не вызывали отклика в печати. Между тем это были произведения разного достоинства. Серьезной работой был перевод «Венецианского купца», сделанный Н. Ф. Павловым и напечатанный в «Отечественных записках».[174] Из писем Павлова к Краевскому 1839 г. видно, с какой тщательностью трудился переводчик,[175] и перевод его, хотя и в прозе, был сделан с большим мастерством и давал хорошее представление о драме Шекспира. В примечании редактора, написанном по просьбе Павлова, Краевский объявлял перевод «образцом того, как должно переводить у нас великого поэта», и утверждал, что «проза — *единственная* форма, в которой Шекспир должен быть передаваем русским читателям, если хотим познакомить их как можно ближе с его творениями: в стихах самый добросовестный переводчик иногда по необходимости прибавит к словам Шекспира несколько своего духа».[176]

Литературными достоинствами отличался и перевод «Бури», прозаический со стихотворными песенными вставками, выполненный М. А. Гамазовым.[177] М. А. Гамазов (1811—1893), чиновник Министерства иностранных дел, еще в 1836 г. сверял с английским текстом перевод «Отелло», сделанный его родственником И. И. Панаевым с французского (см. выше, стр. 267). Белинский признал, что перевод «Бури» «очень хорош», а «лирические отрывки переданы прекрасными стихами» (IV, 168).

Остальные прозаические переводы 40-х годов публиковались анонимно; они не имели никаких достоинств, и их появление в печати объяснялось только тем, что соответствующие произведения не были еще известны на русском языке.[178] Два анонимных прозаических перевода, опубликован-

---

[173] «Москвитянин», 1854, ч. III, № 9, отд. IV, стр. 45.

[174] «Отечественные записки», 1839, т. V, № 9, отд. III, стр. 257—347.

[175] См.: «Русский архив», 1897, т. XXXV, кн. 1, № 3, стр. 452—454.

[176] «Отечественные записки», 1839, т. V, № 9, отд. III, стр. 258. Ср. письмо Павлова к Краевскому от 20 июля 1839 г.: «Русский архив», 1897, т. XXXV, кн. 1, № 3, стр. 453.

[177] «Пантеон», 1840, ч. I, № 3, стр. 1—38. О Гамазове см.: К. Н. Г р и г о р ь я н. Литературные опыты М. А. Гамазова. В сб.: «Из истории литературных отношений XVIII—XX веков», Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 360—369.

[178] Кроме упоминавшегося выше «Кориолана» В. А. Каратыгина, это: «Антоний и Клеопатра» («Репертуар русского театра», 1840, т. II, кн. 9, Приложение; Белинский назвал переводчиком трагедии Леонтьева; см. IV, 311) и «Троил и Крессида» («Репертуар и Пантеон», 1843, т. III, кн. 7—8, отд. I, стр. 1—104).

ных в 1849 г. в «Сыне отечества», не обладали и таким преимуществом; они, видимо, были напечатаны, чтобы занять место выкинутых цензурой материалов.[179]

Особняком среди переводов из Шекспира 40-х годов стоит опубликованная в 1844 г. «драматическая фантазия» «Волшебная ночь»,[180] принадлежавшая перу весьма плодовитого и разностороннего писателя Александра Фомича Вельтмана (1800—1870) и представлявшая собой переделку «Сна в летнюю ночь» в оперное либретто. Обратиться к шекспировской комедии ему посоветовал еще в начале 1830-х годов Пушкин.[181]

Осуществление замысла затянулось. Только в январе 1837 г. Вельтман представил в цензуру первоначальную редакцию своей переделки под заглавием «Сон в Ивановскую ночь». Разрешение было получено лишь через год — 19 января 1838 г.[182] Но уже тогда, по-видимому, Вельтман приступил к новой переработке и создал второй вариант, названный окончательно «Волшебная ночь». Музыку к опере писал известный русский композитор А. А. Алябьев, но по неизвестным причинам он этой работы не завершил.

Первый вариант либретто представлял собой несколько сокращенный прозаический перевод шекспировской комедии со стихотворными вставками для пения. Во второй редакции число сокращений и отступлений от оригинала увеличилось, хотя шекспировский сюжет сохранен в неизменном виде. Вельтман только пытался придать некое таинственное значение младенцу, из-за которого спорят Оберон и Титания. Стихи в последней редакции занимали почти половину текста; в стихотворных переводах Вельтман был весьма волен и стремился передать лишь основной смысл. Нередко он достигает большой поэтической силы, хотя его стихи и несвободны от банальной лексики и шаблонных оборотов, обычных в жанре оперного либретто. Ярким образцом может служить обращенный к Эсафосу (так Вельтман передал по-гречески имя ткача Bottom) монолог Титании:

О, не желай со мной разлуки!
Останься здесь, люби меня!
Здесь ждут тебя восторгов звуки
И сердце, полное огня.
Я дух, я существо благое,
Я всем владею, все могу;
С тебя сниму я все земное,
В одежды неба облеку!
Я чудный мир тебе открою,
Где в неге тонет бытие,
И буду я твоей зарею,
О, солнце светлое мое![183]

Превращая комедию в либретто, Вельтман ввел большое число хоров: хор амазонок и воинов, открывающий оперу, хоры судей афинских, духов,

[179] «Образумленная злая жена» и «Много шуму из пустяков» («Сын отечества», 1849, кн. 1, отд. IV, стр. 1—102; кн. 5, отд. IV, стр. 1—80).
[180] «Литературный вечер», М., 1844, стр. 35—143.
[181] См. выше, стр. 185.
[182] См. рукопись этой редакции: ГБЛ, ф. 47, 34, 1.
[183] «Литературный вечер», стр. 80.

привидений, блуждающих огней, охотников и др. Общим хором, славящим две царственные четы, завершается «фантазия». Живо и остроумно переданы сцены ремесленников и особенно разыгранная ими пьеса о Пираме и Тисбе, где Вельтман добивался комического эффекта сложным сочетанием прозы и стихов всевозможных размеров, смешением различных стилистических планов.

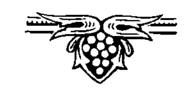
Опубликование «Волшебной ночи» было встречено положительными откликами в печати.[184] Однако особого впечатления «драматическая фантазия» не произвела. А рецензент «Отечественных записок» признал содержание ее «довольно скудным для большого музыкального произведения» и упрекал Вельтмана в том, что он, «увлеченный легкою игрою творческой фантазии Шекспира» преувеличил значение его комедии.[185] Впоследствии А. Григорьев, который сам переводил «Сон в летнюю ночь», упомянул «высокодаровитого Вельтмана» как своего предшественника.[186]

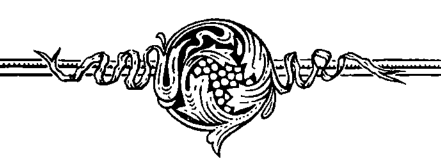
---

[184] См.: «Литературная газета», 1844, 8 июня, № 22, стр. 382; «Северная пчела», 1844, 20 июня, № 138, стр. 551.

[185] «Отечественные записки», 1844, т. XXXV, № 7, отд. VI, стр. 2.

[186] См.: «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 271.





Глава VI

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

1

Поражение России в Крымской войне и смерть Николая I, вызвавшие крушение николаевского режима и кризис всего феодально-крепостнического государства, открыли новый период в жизни страны. «Как только крымская война кончилась и все дохнули новым, более свободным воздухом, все, что было в России интеллигентного, с крайних верхов до крайних низов, начало думать, как оно еще никогда прежде не думало», — вспоминал об этом времени Н. В. Шелгунов.[1] На первый план выдвинулись общественно-политические проблемы, вокруг которых завязывается напряженная борьба. Все более углубляется расхождение революционно-демократического и либерально-дворянского лагерей. Это приводит к острым идейным конфликтам во всех сферах общественной мысли, в частности и в литературе. Революционные демократы, развивая традиции Белинского и борясь против идеалистической эстетики, оторванной от актуальных общественных интересов, отстаивают принципы искусства, активно вторгающегося в жизнь и способствующего решению в революционно-демократическом духе основных проблем современности. Либеральный лагерь в своем стремлении противостоять этим тенденциям провозглашает лозунг «чистого искусства» и поднимает на щит гениев прошлого, в том числе и Шекспира. Если в начале XIX в. литературные староверы стремились с помощью античных авторов и французских классиков ниспровергнуть Шекспира, который был тогда знаменем передовой литературы, то теперь имя Шекспира нередко используется для того, чтобы дискредитировать злободневную литературу.

[1] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. М.—Пгр., 1923, стр. 163.

Еще в начале 50-х годов великосветская поэтесса графиня Е. П. Ростопчина в «Оде к поэзии», нападая на молодое поколение, которое рисует жизнь «кистью с мрачной краской», патетически восклицала:

Зачем им прелесть идеала,
Блистательных примеров власть?..
Все то, что душу возвышало,
Зачем им песнь, зачем им страсть?..
Зачем Ромео, Ивенгое?..
Не имут веры уж в героя! [2]

В 1858 г. Дружинин, ведущий критик либерального лагеря, призывал «поэтически живые силы» русской литературы обратиться к передаче «на всем понятную и доступную речь сло́ва мировых гениев» и создать тем самым «противовесие реализму в искусстве, в котором мы так нуждаемся».[3] И когда в 1865 г. начали издаваться сочинения Шекспира и Гете, рецензент либеральной газеты «Голос» противопоставил эти издания «настоящему направлению» русской литературы «с его обличениями, реализмом, гражданской скорбью, ультранигилистическими тенденциями» и заявил, что «великие личности Шекспира и Гете» покажут публике «всю ничтожность крикливых литературных пигмеев».[4]

По утверждению их противников, революционные демократы якобы отрицали Шекспира. Такое обвинение было более чем несправедливо. Не кто иной, как Некрасов, явился инициатором первого полного собрания пьес Шекспира в стихотворных переводах. В 60-е годы «Современник» опубликовал большее число переводов шекспировских пьес, чем какой-либо иной журнал. Друг Чернышевского, писатель-революционер М. Л. Михайлов, называвший Шекспира «титаном новой цивилизации»,[5] задумал цикл статей «Современники Шекспира».[6] Что же касается Чернышевского и Добролюбова, то, хотя Шекспир занимает в их трудах сравнительно скромное место, они внесли в осмысление его творчества значительно больше нового, чем хотя бы такой апологет Шекспира, как Дружинин.

Вообще в 60-е годы критика всех направлений уделяет Шекспиру меньшее внимание, чем прежде. Общественная борьба выдвигает на первый план искусство, связанное с насущными вопросами современности, и творчество Шекспира утрачивает былую актуальность, оттесняемое иными, более жизненными вопросами. В то же время круг читателей, знакомящихся с его произведениями, стремительно расширяется в связи с приобщением к культуре новых, демократических слоев населения. Спрос на переводы шекспировских пьес непрерывно растет. Четырехтом-

---

[2] «Москвитянин», 1852, ч. VI, № 21, отд. I, стр. 4. Отповедь Ростопчиной дал И. И. Панаев (см.: Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики. «Современник», 1852, т. XXXVI, № 12, отд. VI, стр. 271).

[3] А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VII, СПб., 1865, стр. 439, 444.

[4] «Голос», 1865, 16 (28) июня, № 164, стр. 1.

[5] М. Л. Михайлов. Последняя книга Виктора Гюго (1860). Сочинения, т. III, М., 1958, стр. 76.

[6] Из этого цикла была напечатана только одна статья, посвященная Джону Форду («Русское слово», 1860, № 8, отд. II, стр. 76—94). Статья написана на основании труда Ф. Боденштедта «Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke» (1860).

ное их собрание (1865—1868), изданное огромным — по тем временам тиражом — 5000 экземпляров, было быстро распродано, хотя критика не уделила ему достаточного внимания. Это обстоятельство отметил рецензент «Вестника Европы», который писал: «Лет тридцать тому назад издание всего Шекспира на русском языке сочтено было бы громадным литературным событием, — теперь ему едва ли дадут такие размеры... Прежнее преклонение перед Шекспиром и вообще искусством было так сильно и исключительно именно потому, что это была в те времена единственная почва, на которой развивались в области литературы нравственные вопросы и идеальные стремления. С тех пор интересы искусства потеряли свою исключительную силу... Самая литература больше и больше оставляла свои идеальные высоты и в так называемом реальном направлении больше вмешивалась в непосредственную действительность.

«Тем не менее мы не считаем нынешнего времени неблагоприятным для появления Шекспира в русской литературе, теперь, быть может, он мог бы найти себе — в общем счете — более понимания, чем прежде. Шекспир имел у нас пламенных энтузиастов в тридцатых и сороковых годах, но это был избранный кружок; мы не думаем, чтобы тогдашняя читающая масса вполне уразумевала эти дифирамбы».[7]

Потребностями читающей публики в первую очередь объясняется продолжающаяся в 60-е годы публикация работ о Шекспире иностранных писателей и ученых. Так, в журналах печатались фрагменты из книги Виктора Гюго «Шекспир»,[8] изложение главы о Шекспире из «Истории английской литературы» Ипполита Тэна.[9] Статья Генриха Гейне «Женщины и девушки Шекспира» публиковалась отрывками в журналах,[10] а в полном виде была напечатана в третьем томе «Полного собрания сочинений Гейне в переводе русских писателей» (СПб., 1864). Использовались по-прежнему сочинения о Шекспире Августа Шлегеля и Гизо.[11]

Особенной популярностью пользовался четырехтомный труд Гервинуса «Шекспир», богатый историческими сведениями о Шекспире, его творчестве и эпохе. Отрывки из него нередко появлялись в журналах, стремившихся напомнить своим читателям ту или иную пьесу драматурга (обычно это было связано с театральными постановками).[12] В 1862 г.

---

[7] «Вестник Европы», 1868, т. III, кн. 5, стр. 450.

[8] См.: «Современная летопись», 1864, № 19, стр. 3—4; «Русская сцена», 1864, т. V, № 9, отд. II, стр. 9—24; т. VI, № 12, отд. II, стр. 25—36; 1865, т. I, № 3, стр. 533—548.

[9] См.: «Заграничный вестник», 1864, т. II, вып. 4, стр. 69—98; вып. 5, стр. 297—324.

[10] См.: «Русская сцена», 1864, т. III, № 5, отд. II, стр. 1—37; «Театральные афиши и антракт», 1864, 9 и 10 февраля; «Журнал для родителей и наставников», 1864, № 12, отд. II, стр. 225—242.

[11] Шекспир. (Из лекций Августа Шлегеля «Über dramatische Kunst und Litteratur»). «Искусства», 1860, № 5, стр. 35—40; Гизо. Несколько исторических данных о комедии Шекспира «Венецианский купец». «Киевский курьер», 1862, 11 июня, № 36, стр. 242—243.

[12] См.: ЖМНП, 1859, ч. CI, № 2, отд. II, стр. 241—276; ч. CIII, № 8, отд. II, стр. 152—192; 1860, ч. CV, № 2, отд. II, стр. 43—83; «Театральные афиши и ан-

К. А. Тимофеев, большой почитатель Шекспира,[13] начал издавать выпусками сочинения Гервинуса в русском переводе (издание растянулось до 1875 г. и не было закончено). Перевод был встречен одобрительно журнальными рецензентами. Однако это не означало безоговорочного приятия труда немецкого ученого. Д. В. Аверкиев в темпераментно написанной статье «Вилльям Шекспир» вскрыл основной порок Гервинуса, состоявший в том, что он, не освободившись до конца от принципов немецкой «философской критики» (которая давно уже встречала в России отпор), занимался «отыскиванием в Шекспире узких мещанских понятий о нравственности». «Это подкладывание нравственных сентенций под шекспировские характеры, это непонимание жизни вселюбящей и порою иронической, это умышленное тяготение к выводу нравоучений без сомнения сильно препятствует Гервинусу взглянуть Шекспиру прямо в глаза», — писал русский критик.[14]

Знаменательным явлением русского шекспиризма 60-х годов были написанные молодым в то время композитором М. А. Балакиревым увертюра и четыре антракта к трагедии «Король Лир» (1859—1861). Поводом к их созданию явилась постановка трагедии в Александринском театре в 1858 г. Однако это была не музыка к спектаклю, а самостоятельное произведение, рассчитанное на концертное исполнение.[15] Мнения о нем разделились, у него были сторонники и противники.[16] Тем не менее при всех имеющихся в увертюре недостатках Балакирев был первым, кому удалось успешно соединить творчество Шекспира с русской симфонической музыкой. И в этом заключается неотъемлемая его заслуга.

Трехсотлетие со дня рождения Шекспира, приходившееся на 1864 г., отмечалось в России в неблагоприятных политических условиях. Демократическое движение было подавлено, его вожди — Чернышевский, Михайлов, Писарев, Шелгунов и др. — томились в тюрьмах и на каторге. Разгул шовинистических настроений после подавления польского восстания 1863 г. побуждал правительственные круги относиться с подозрением

тракт», 1865, №№ 26, 27, 96, 257—259, 285—287; «Антракт», 1866, № 13; 1867, № 34; «Русский», 1868, №№ 58, 59, 64.

[13] Ему принадлежит компилятивный очерк «Гамлет принц датский» (СПб., 1862). В 30-е годы он переводил «Короля Лира» (см. выше, стр. 366).

[14] «Эпоха», 1864, № 5, стр. 221—222.

[15] См. подробный разбор в статье Э. Фрида «Симфоническое творчество ‹Балакирева›» (Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961, стр. 106—129).

[16] Единомышленник Балакирева Ц. А. Кюи утверждал, что «увертюра к „Лиру“ и антракты г. Балакирева глубоко проникнуты своей задачей и прекрасно передают нам всю скорбь, накопившуюся в груди несчастного старика Лира» («С.-Петербургские ведомости», 1864, 10 (22) мая, № 103, стр. 1). Напротив, А. Н. Серов писал, что в этом произведении «есть... много очень хорошего, делающего честь таланту г. Балакирева, только нет безделицы, — самого „Лира“!» («Русская сцена», 1864, т. II, № 4, отд. II, стр. 91). Резко отрицательно относился к произведению Балакирева И. С. Тургенев (см.: В. В. Стасов. Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним. «Северный вестник», 1888, № 10, отд. I, стр. 148).

к чествованию памяти «иноземца». Поэтому в Петербурге празднование юбилея было в значительной мере сорвано.

Инициатором этого празднования явился И. А. Гончаров, который поместил в газете «Голос» заметку, напоминавшую о необходимости торжественно отметить приближающуюся годовщину. «Русское общество... — писал он, — успело... заявить в замечательной степени верное понимание Шекспира и глубокое, живое сочувствие к его гению».[17] За организацию юбилея взялся Литературный фонд. Была создана специальная комиссия, которая наметила обширную программу литературно-драматического вечера в Большом театре 23 апреля 1864 г. Программа включала посвященные Шекспиру речи и стихи, сцены из его пьес в исполнении петербургских и московских актеров, а также иностранных гастролеров, живые картины на шекспировские сюжеты и, наконец, музыкальные произведения русских и иностранных композиторов. Все это должно было завершиться «апофеозом Шекспира».[18] Ходили слухи, что дирекция императорских театров хочет устроить шекспировский спектакль, сбор с которого будет обращен в премию за лучшую пьесу для представления 23 апреля будущего года и что такая шекспировская премия отныне станет ежегодной.[19]

Однако все эти планы натолкнулись на сопротивление царских властей. Министр двора В. Ф. Адлерберг в ответ на ходатайство председателя Литературного фонда Е. П. Ковалевского о предоставлении Большого театра для празднования юбилея сообщал, что Александр II счел «неуместным» «учреждать юбилейное торжество в память рождения иноземца, хотя и великого поэта, при непосредственом участии и как бы по вызову правительства. Посему Его Величество не соизволил на предосталение для означенной цели театра императорского, дозволяя, впрочем, почитателям Шекспира, русским подданным и проживающим здесь иностранцам, отпраздновать день его рождения между собою с соблюдением установленных на подобные случаи правил».[20] Об этой «высочайшей воле» было также сообщено петербургскому военному генерал-губернатору и начальнику III отделения, чтобы они приняли соответствующие меры.

Все это возымело пагубное действие на празднование юбилея. «...Юбилей наш все чахнет и вероятно... сойдет на литературное чтение», — писал П. В. Анненков 5 апреля в Париж Тургеневу, которому

---

[17] «Голос», 1864, 21 февраля, № 52. Заметка не подписана; авторство Гончарова устанавливается на основании его письма к А. А. Краевскому от 19 февраля 1864 г. («Русская старина», 1912, т. CXLIX, № 3, стр. 557).

[18] См. прошение Е. П. Ковалевского, адресованное министру двора В. Ф. Адлербергу, от 19 марта 1864 г. (ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 117/954, № 71, лл. 6—8 об.) и письмо П. В. Анненкова к И. С. Тургеневу от 5 марта 1864 г. (ИРЛИ, ф. 7, № 8, л. 64—64 об.).

[19] См.: П. К. Празднование трехсотлетия дня рождения Шекспира. «Театральные афиши и антракт», 1864, 11 апреля, № 11, стр. 1.

[20] ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 117/954, № 71, л. 9 об.

была заказана речь о Шекспире.[21] В итоге в Петербурге удалось организовать лишь довольно скромный литературно-музыкальный вечер. Литературная часть вечера состояла из речи Тургенева, прочитанной П. П. Пекарским, и статьи А. Д. Галахова «Шекспир в России», перечислявшей основные переводы и постановки пьес Шекспира, отзвуки шекспировских тем в русской литературе.[22] А. Н. Майков прочел посвященные Шекспиру стихотворения — свое и отсутствовавшего Я. П. Полонского; В. Г. Бенедиктов читал отрывки из «Короля Джона» в еще не публиковавшемся переводе покойного А. В. Дружинина. Ни один актер не принял участия в чтениях.

Половину вечера заняла музыкальная часть, которая при скудости литературной приобрела большее значение. Оркестр под управлением М. А. Балакирева исполнил увертюру Шумана к «Юлию Цезарю» и скерцо из симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия». Впервые были публично исполнены увертюра и антракты к «Королю Лиру», написанные Балакиревым. Вечер закончился маршем из музыки Мендельсона к «Сну в летнюю ночь». «Вы мне доставили величайшее художественное наслаждение на вечере в честь Шекспира», — писал Балакиреву 3 мая 1864 г. М. П. Мусоргский.[23]

Публики собралось немного (около 200 человек), и зал купеческого общества был наполовину пуст.[24] Сказались и недостатки организации,[25] усугубленные неодобрительным отношением властей, о котором несомненно было известно многим.

Более широкий характер приняло празднование шекспировского юбилея в Москве. Здесь оно проводилось в актовом зале университета 11 апреля (т. е. 23-го по н. ст.). Публичное собрание открыл ректор С. И. Баршев, отметивший значение всемирного празднества, на которое не мог не отозваться старейший из русских университетов. С речами о месте Шекспира в истории литературы, о его мировом значении, о богатстве и многообразии шекспировских образов выступили профессора Н. С. Тихонравов и П. Д. Юркевич. Лектор университета Смит прочел по-английски биографию Шекспира. Бывшие воспитанники университета Б. Н. Алмазов и Я. П. Полонский читали свои стихи, а профессор Д. Е. Мин — отрывок

---

[21] ИРЛИ, ф. 7, № 8, л. 68. См. также письмо от 25 марта 1864 г. (там же, л. 66—66 об.) и письма Тургенева к Анненкову от 12 (24) марта и 24 марта (5 апреля) и А. А. Фету от 30 марта (11 апреля) 1864 г. (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 237, 242, 246).

[22] Речь и статья были на следующий день опубликованы в «С.-Петербургских ведомостях» (1864, 24 апреля (6 мая), № 89, стр. 359—360).

[23] М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932, стр. 99.

[24] См.: Юбилей Шекспира. «Русская сцена», 1864, № 4, отд. III, стр. 162; Юбилей Шекспира в Петербурге. «Библиотека для чтения», 1864, т. CLXXXII, № 4—5, Обществ. заметки, стр. 27—34; Фельетон. «Русское слово», 1864, № 4, отд. III, стр. 86.

[25] Ц. А. Кюи писал: «. . . этот юбилей составился как-то поспешно: многие из желавших быть на нем — не попали» («С.-Петербургские ведомости», 1864, 10 (22) мая, № 103, стр. 415).

из перевода «Ричарда II». Сцены из «Гамлета», «Короля Лира» и «Ричарда II» читались актерами Малого театра Полтавцевым, Садовским и Самариным. Была послана телеграмма в Стрэтфорд на имя шекспировского комитета: «Императорский московский университет, признавая всю важность влияния Шекспира на русскую литературу и русскую сцену, празднует в публичном собрании своих членов трехсотлетнюю годовщину рождения великого гения, одинаково дорогого для всего образованного мира, и поздравляет его соотечественников».[26]

Днем раньше шекспировский юбилей был отмечен московским кружком любителей драматического искусства. Исполнялись сцены из «Укрощения строптивой» и «Апофеоз Шекспира» — стихотворный диалог ведьмы из «Макбета» и Джульетты, написанный А. Н. Баженовым — театральным критиком, страстным почитателем и пропагандистом Шекспира. 11 апреля в честь шекспировского праздника был дан обед в московском немецком клубе; здесь выступили с речами лектор университета Фелькель и М. П. Погодин.[27]

Относительно других городов мы располагаем лишь отрывочными и, по-видимому, неполными сведениями. В Казани 23 апреля «несколько студентов и других лиц собрались частным образом и некоторыми были произнесены речи о значении Шекспира».[28] В Самарской семинарии 9 апреля было организовано чтение лучших ученических сочинений, значительная часть которых была посвящена Шекспиру.[29] В Харькове проводилось какое-то заседание, участники которого послали приветственную телеграмму в Стрэтфорд.[30] Состоялись празднества и в западных городах империи: Дерпте, Ревеле, Риге, Гельсингфорсе.

Вся литературно-критическая деятельность Николая Гавриловича Чернышевского (1828—1889) и Николая Александровича Добролюбова (1836—1861) была подчинена социально-политическим задачам: делу освобождения крестьянских масс России, революционному преобразованию общества. И под этим углом зрения они оценивали всякое рассматриваемое ими литературное явление, в том числе и Шекспира. Однако переоценка его творчества с точки зрения актуальных общественно-политических задач дала возможность раскрыть новые аспекты в драматургии Шекспира, в какой-то мере созвучные революционным устремлениям Чернышевского, Добролюбова и их единомышленников. Их суждения о Шекспире могут быть поняты только в связи с их напряженной борь-

[26] «Московские ведомости», 1864, 12 апреля, № 83.

[27] См. там же.

[28] «Русская сцена», 1864, т. II, № 4, отд. III, стр. 171.

[29] См.: Скромное празднование годовщины. «Самарские губернские ведомости», часть неофиц., 1864, 9 мая, № 19, стр. 123—124; Поправка известия 9 мая о самарской семинарии. Там же, 30 мая, № 22, стр. 144.

[30] См.: Последний шекспировский праздник в Англии. «Северная почта», 1864, 29 апреля, № 95, стр. 1. Здесь же отмечается, что поздравительные телеграммы из России привлекли особое внимание английских газет.

бой против идеалистической эстетики, прикрывавшей лозунгом «искусства для искусства» примирение с действительностью и фактически «охранительные» позиции.[31]

Первоначальное знакомство с Шекспиром относится к юношеским годам и Чернышевского, и Добролюбова. В «реестрах читанных книг»,[32] которые Добролюбов вел в 1849—1853 гг., во время пребывания в Нижегородской духовной семинарии, имя английского драматурга упоминается неоднократно. В 1849 г. отмечено прочтение пьес: «Отелло», «Цимбелин», «Гамлет», «Кориолан». В 1850 г. Добролюбов перечитывает некоторые из этих пьес и уже высказывает суждения о них: «„Кориолан", как и все Шекспира, прекрасно по характерам, сюжет известный» (10—11 февраля 1850 г.); об «Отелло» в переводе В. М. Лазаревского: «Драма прекрасная по драматическим положениям, характерам, эффектам и завязке. Перевод хорош. „Отелло" я читал еще прежде, в другом переводе,[33] этот перевод лучше» (24—28 марта 1850 г.). Сделанная вскоре заметка о водевиле П. А. Каратыгина «Отелло на Песках» (1847) свидетельствует об уважении будущего критика к Шекспиру: «Водевиль сам по себе порядочный. Но как осмелиться писать глупую пародию на великое произведение Шекспира? Это значит не иметь уважения ни к Шекспиру, ни к публике образованной и не иметь никакого вкуса. Это не делает чести Каратыгину».

Иной характер носит отзыв о «Сне в летнюю ночь» в переводе Н. М. Сатина, который Добролюбов прочел в январе 1852 г.: «Хорошо и хорошо, но, к несчастию, я еще не могу восхищаться творениями Шекспира. Перевод очень хорош». Эта запись позволяет полагать, что предыдущие отзывы были в известной мере данью традиции, что, мужая, Добролюбов отказывается от безоговорочного преклонения перед Шекспиром. Это сближает его с Чернышевским.

В дневнике Чернышевского, отразившем историю формирования его мировоззрения, наряду с постоянными раздумьями над европейскими революционными событиями, с впечатлениями от чтения философско-политической литературы встречаются заметки о Шекспире и его произведениях. В них проявляется прежде всего стремление молодого человека, готовящегося стать революционером, определить свою собственную точку зрения. «...Я не уверен, что я сам, а не предрассудок заставляет меня считать великими многих из тех, кто считается великими, напр. Шекспира

---

[31] Отношению Чернышевского и Добролюбова к Шекспиру посвящены специальные работы: Л. В. Каган. Шекспир в эстетике и критике Чернышевского. «Ученые записки Московского гос. библиотечного института», вып. 2, 1956, стр. 149—168; В. П. Оводенко. Добролюбов о Шекспире. (Навстречу юбилею Шекспира). Научные доклады высшей школы, Филологические науки, 1963, № 2, стр. 104—116. См. также: А. Лаврецкий. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1941, стр. 297—299.

[32] Хранятся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Приведенные ниже выдержки из «реестров» цит. по: С. А. Рейсер. Добролюбов в Нижнем Новгороде. Горький, 1961, стр. 96.

[33] По-видимому, имеется в виду прозаический перевод И. И. Панаева (СПб., 1836).

или т. п.», — записывает он 28 сентября 1848 г. (I, 135).[34] Чтение Шекспира оставляет его равнодушным: «Утром читал „Венецианского купца“ Шекспира — ничего особого не вижу. Правда, вижу, что есть большая сила таланта и что действительно говорит так, что видно, что человек, заставляющий говорить, весьма умен, но особенного ничего» (8 сентября 1848 г.; I, 111). По поводу «Укрощения строптивой»[35] он замечает: «...ничего особенного, ровно ничего, но ум виден» (17 февраля 1849 г.; I, 241). Шекспир эстетически чужд молодому Чернышевскому. Когда профессор Петербургского университета А. В. Никитенко, которому Чернышевский-студент доказывал, что в драматической форме «всегда есть стеснительность», возразил ему. «...ничего подобного нет в „Макбете“» (11 октября 1849 г.; I, 326), Чернышевский прочел трагедию и уже после нескольких страниц решил: «особенного ничего нет, не могу понимать красот» (14 октября 1849; I, 327). А в январе 1850 г. он записал: «...я по голосу Вас. Петр.[36] ставлю Лермонтова выше Пушкина, а Гоголя выше всего на свете, со включением в это все и Шекспира и кого угодно» (I, 353). Симпатии молодого Чернышевского на стороне тех литературных явлений, в которых более обнаженно, непосредственно дан «приговор мысли», *оценка* действительности и которые поэтому могут быть использованы как средство изменения ее.[37]

В диссертации «Эстетические отношения искусства и действительности» и в примыкающем к ней цикле философско-эстетических работ Чернышевского 1853—1855 г. («Критический взгляд на современные эстетические понятия», «Возвышенное и комическое» и др.) большое место среди материалов, иллюстрирующих основные теоретические положения, занимают драмы Шекспира. В обзоре журналистики («Отечественные записки», 1854, № 5) критик указывал на необходимость вдумчивого изучения Шекспира, для того чтобы писать о нем: «Теперь от автора теории словесности требуют дельного, ученого труда... Шекспира также вы должны знать не по „Гамлету“ в переделке Полевого: вы должны прочитать самого Шекспира и лучшие сочинения о нем, иначе вы и о Шекспире не напишете ничего дельного» (XVI, 34). Сам он, работая над диссертацией, такой труд проделал.

---

[34] Здесь и ниже в разделе, посвященном Чернышевскому и Добролюбову, ссылки на их произведения даются в тексте по следующим изданиям соответственно: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, тт. I—XVI, М., 1939—1953; Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, тт. I—VI, М.—Л., 1934—1941.

[35] Чернышевский читал анонимный прозаический перевод, опубликованный под названием «Образумленная злая жена» в «Сыне отечества» (1849, кн. 1).

[36] В. П. Лободовский — в то время студент Петербургского университета, оказавший сильное влияние на молодого Чернышевского.

[37] В 1863 г. в предисловии к «Повести в повести» Чернышевский подчеркнул, что ему чужд объективизм Шекспира: «... для меня, человека сильных и твердых убеждений, труднее всего написать так, как писал Шекспир: он изображает людей и жизнь, не высказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами, в таком смысле, как угодно кому из них... Понятно, я говорю о манере, а не о силе таланта. Гоголь был, конечно, поменьше Шекспира» (XII, 683).

В сложившемся к этому времени воззрении Чернышевского на творчестве Шекспира обнаруживается известное влияние Лессинга, который в своих сочинениях («Литературные письма», письмо 17, «Гамбургская драматургия») настойчиво пропагандировал естественное, свободное и человеческое искусство Шекспира, его реализм. Чернышевский прибегал в своих работах для иллюстрации тех или иных положений к шекспировским образам не только потому, что, направляя удар против адептов идеалистической эстетики, он хотел использовать в полемике бесспорные для них имена,[38] но и потому, что творчество английского драматурга, по его мнению, воплощает «правду жизни» и в этом состоит его непреходящее значение. Это мнение он вложил впоследствии в уста Лопухова, который, развивая перед Верой Павловной теорию разумного эгоизма, говорит: «Почему Шекспир величайший поэт? Потому, что в нем больше правды жизни, меньше обольщения, чем у других поэтов» («Что делать?», гл. 2, VIII; XI, 66).

Иллюстрируя в своей диссертации тезис о возвышенном как элементе действительности, «фактической реальности», Чернышевский рядом с явлениями природы ставит людей цельных, людей больших страстей — героев Шекспира. «Юлий Цезарь, Отелло, Дездемона, Офелия — возвышенные личности; потому что... Отелло любит и ревнует гораздо сильнее дюжиных людей; Дездемона и Офелия любят и страдают с такою полной преданностью, способность к которой найдется далеко не во всякой женщине» (II, 20).

Значение эстетических работ Чернышевского выходит далеко за пределы литературы и искусства. Их пафос состоит не столько в разрушении идеалистической эстетики, сколько в борьбе против идеалистической философии вообще и связанной с нею системы политических и социальных взглядов, в утверждении революционного гуманизма. Отсюда то особое внимание, которое Чернышевский уделял проблеме трагического. «Господствующие ныне в науке понятия о трагическом играют очень важную роль не только в эстетике, но и во многих других науках (напр., в истории), даже сливаются с обиходными понятиями о жизни» (II, 22), — писал он, обосновывая необходимость критики гегельянской теории трагического, в особенности учения о «трагической вине». Как образец идеалистической трактовки трагического Чернышевский приводит разбор «Юлия Цезаря» Шекспира из трактата гегельянца Иоанна-Фридриха Фишера «Эстетика, или Наука о прекрасном» (см. II, 23—24). Однако полемика Чернышевского затрагивала не только Фишера, но и других представителей (хотя они и не были названы) «философской критики», прилагавшей гегельянские концепции к анализу драм Шекспира. Смысл «философской критики», как уже указывалось выше, состоял в стремлении извлечь из пьес некое моральное назидание и доказать, что Шек-

---

[38] «...Гении новейшие редко являются путеводителями в эстетике: она преимущественно любит Гомера, греческих трагиков и Шекспира», — замечал Чернышевский («Эстетические отношения...»; II, 51).

спир в своих произведения утверждает незыблемость нравственной гармонии в мире и что гибель его героев есть следствие их вины, возмездие за нарушение этой гармонии, в их смерти проявляется поэтическая справедливость. Поэтому у Шекспира будто бы нет ничего случайного, ничего неожиданного: все связывается с некоей общей идеей и объясняется ею. Так, Ульрици и Рётшер считали, что смерть Ромео и Джульетты очищает их любовь от исключительности, односторонности, служит причиной примирения их родных и тем самым восстанавливает целостность нравственного мира.[39] Даже Гервинус, хотя он меньше был связан с «философской критикой», утверждал, что Ромео и Джульетта гибнут вследствие чрезмерности, необузданности своей любви.[40] «Охранительная» направленность подобных концепций очевидна.[41]

В своей диссертации Чернышевский резко выступает против понимания трагического, связанного с идеей судьбы-Немезиды, против утверждения, что «в погибели своей бывает всегда виноват сам человек; если бы он поступил иначе, его не постигла бы погибель». И с этих позиций он решительно отвергает гегельянскую трактовку драм Шекспира, противоречащую высокому гуманизму этого писателя. «...Неужели Дездемона была в самом деле причиною своей погибели? .. Неужели Ромео и Джульетта сами были причиною своей погибели?» — настойчиво спрашивает он и отвечает: «Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можем обвинять всех: Дездемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая» (II, 29). Трагическое, по мнению Чернышевского, — это ужасное, несправедливое, то, с чем мириться нельзя.

Против «философской критики» направлено и замечание Чернышевского о привычке выискивать «„необходимость в ходе событий“ и там, где ее вовсе нет, например в большей части трагедий Шекспира» (II, 31). Однако, правильно показывая несостоятельность попыток найти у Шекспира «необходимость» в смысле идеалистической морализации, Чернышевский в пору написания диссертации еще трактовал трагическое односторонне как ужасное и случайное и не сумел осмыслить социально-

---

[39] См.: Hermann Ulrici. Shakespeare's dramatische Kunst. 2. Aufl., Leipzig, 1847, SS. 345—360; Heinrich Theodor Rötscher. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, Abt. 4. Berlin, 1842, SS. 3—16.

[40] См.: G. G. Gervinus. Shakespeare, Bd. II. 2. Aufl., Leipzig, 1850, SS. 1—49.

[41] Косвенно полемизировал с Г. Ульрици Добролюбов в рецензии на диссертацию О. Миллера «О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных» (СПб., 1858). Миллер, повторяя Ульрици, выдвигал на первый план при рассмотрении трагедий Шекспира узконравственные идеи, «кодекс добродетели», и утверждал, что в поэзии Шекспира нашло свое выражение христианское миросозерцание — полнейший идеал нравственного совершенства (стр. 288—289). Добролюбов подверг уничтожающей критике подобный подход к литературным явлениям, в частности к Шекспиру, и указал на общественный вред, который приносит Миллер «смрадом гнилых своих теорий» (I, 440).

историческую обусловленность «страдания и погибели» шекспировских героев. Только в 1857 г., полемизируя с одним из апологетов «искусства для искусства» С. С. Дудышкиным, выдвинувшим теорию «примирения идеала с обстановкою», он указал на подлинно трагический конфликт, лежащий в основе драм Шекспира, — конфликт между героями, воплощающими высокий идеал человека, и враждебной им действительностью. «Почему ж идеал необходимо должен представляться примиренным с действительностью? — пишет он. — Этого примирения в таком смысле, как понимается оно обыкновенно людьми, требующими его, нет даже у Шекспира, не только величайшего, но и спокойнейшего из всех поэтов. Ни один из его идеалов не умеет устроить свои дела так, чтобы жить да поживать в довольстве и благополучии. Гамлет и Офелия, Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона — все они наделали много хлопот и горя и себе, и другим, ни одного из них Шекспир не мог поставить „в гармонию с обстановкою"» (IV, 697). И далее, говоря о «лишних людях», «не находящих себе счастия и благотворного труда в жизни», он причисляет к ним Гамлета (IV, 698).

Обращаясь в своих эстетических работах к произведениям Шекспира, Чернышевский учитывал историческую дистанцию, отделявшую их от современности. Он неоднократно подчеркивал, что многое у Шекспира «понимается и ценится только тогда, когда мы перенесемся в прошлое с его понятиями о вещах» (II, 51), что в его творчестве отразился вкус его века и это делает «половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время» (II, 50), что устарел язык Шекспира и т. д.

В 1855 г. статьями Чернышевского и Дружинина о сочинениях Пушкина, изданных П. В. Анненковым, начался в печати спор революционных демократов и литераторов либерально-дворянского лагеря о путях развития литературы, о смысле художественного творчества — спор, имевший общественно-политический характер, но в силу внешних обстоятельств принявший форму спора о литературных традициях. В противовес апологетическому отношению к наследию прошлого Чернышевский поставил вопрос о его эстетической переоценке. Необходимость этого диктовалась насущными задачами утверждения литературы широкого общественного содержания, отражающей сложные проблемы своего времени, ибо, считал Чернышевский, развитие литературы «идет рядом с развитием образованности и жизни» (II, 284). Так, в статье о трактате Аристотеля «О поэзии» (1854) он призывал последовать «прекрасному примеру» греческого философа, поставившего трагедии Софокла и Еврипида по форме и содержанию выше Гомера, и «без ложного подобострастия смотреть на Шекспира». Если в борьбе с классицизмом для Лессинга «было натурально» выдвигать Шекспира, то теперь на совершенно другом этапе литературного развития «может быть, уже не столь естественно отдавать Шекспиру бесконтрольную власть над нашими эстетическими убеждениями и кстати и некстати приводить в пример всего прекрасного его трагедии, находя в них все прекрасным» (II, 283).

Общую оценку Шекспира дал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855—1856), направленных прежде всего против сторонников «искусства для искусства». Именно здесь, утверждая традиции Белинского и Гоголя, он с предельной четкостью выразил требования, которые предъявлял к современной литературе и критике. В свете этих требований и надо воспринимать его взгляд на Шекспира. Основным достоинством критики гоголевского периода (т. е. Белинского) Чернышевский считал то, что ею руководила «любовь к благу родины» и каждый факт искусства она оценивала в зависимости от того, какое значение он имеет для жизни страны. Точно так же достоинство каждого русского писателя «измеряется его заслугами родине», «силою его патриотизма». Необходимость такого подхода останется до тех пор, «пока мы не станем по своему образованию наравне с наиболее успевшими нациями», — писал Чернышевский (III, 137—138). Иное положение было, по его мнению, в Западной Европе. Имена крупнейших европейских писателей, в том числе и Шекспира, напоминали ему только «о художественных заслугах перед искусством, а не особенных, преимущественных стремлениях действовать во благо родины». «...Что́ хотел он (Шекспир, — *Ю. Л.*) сделать специально для современной ему Англии? В каком отношении был он к вопросам ее тогдашней исторической жизни? Он как поэт не думал об этом: он служил искусству, а не родине, не патриотические стремления, а только художественно-психологические вопросы были двинуты вперед Макбетом и Лиром, Ромео и Отелло» (III, 136—137). Полемический пафос и некоторая просветительская механистичность эстетических воззрений не позволили Чернышевскому увидеть за «вневременными» «общечеловеческими» характерами Шекспира второй план — исторические и национальные условия, их породившие и определившие их судьбы. Он не понял специфики этого искусства грандиозных поэтических обобщений, не допускающего узколокальной точности, поэтому в шекспировских трагедиях он не обнаруживал Англии эпохи первоначального накопления, кризисной эпохи смены одной исторической формации другой. Но, отрицая непосредственно актуальное значение Шекспира как образца и нормы для современного писателя, Чернышевский высоко оценивает его как художника. «Неизмеримо велики его заслуги для развития чистого искусства, — пишет он об английском драматурге, — по своему художественному совершенству и психологическому глубокомыслию его произведения имели огромное и благодетельное действие на судьбу искусства и чрез то, косвенным образом, вообще на развитие человечества — и в Англии, конечно, как в Германии, Франции, России» (III, 136).

Односторонность оценки Чернышевского была преодолена Добролюбовым, который в статье «Луч света в темном царстве» (1860) останавливался на критерии значения писателя и в связи с этим характеризовал Шекспира и его творчество, показывал, что значили исторически «художественно-психологические задачи», которые решал драматург.

Считая, что «литература представляет собой силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что́ и как она пропагандирует», Добролюбов, однако, выделял немногих гениальных писателей, умевших «схватывать в жизни и изображать в действии» «истины, которые философы только предугадывали в теории». Эти гении являлись «полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху, и с этой высоты обозревая жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебною ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем *сознании его живых сил и естественных наклонностей.* Таков был Шекспир» (II, 325; курсив мой, — *Ю. Л.*). В шекспировском творчестве Добролюбов увидел утверждение идеала цельной человеческой личности, для которой естественные стремления, высокая человечность — жизненная необходимость. Пьесы Шекспира «могут быть названы открытиями в области человеческого сердца; его литературная деятельность подвинула общее сознание людей на несколько ступеней, на которые до него никто не поднимался и которые только были издали указываемы некоторыми философами».[42] В этом находит Добролюбов «всемирное значение» драматурга (II, 325). Что́ он понимал под этим, показывает анализ образа короля Лира в статье «Темное царство» (1859). Лир представляется критику «жертвой уродливого развития»; это — «действительно сильная натура», но окружающая обстановка «развивает ее односторонним образом». «...Поступок его, полный гордого сознания, что он *сам, сам по себе* велик, а не по власти, которую держит в своих руках... служит к наказанию его надменного деспотизма». Но вот «из своего варварски бессмысленного положения» он переходит в «простое звание обыкновенного человека» и испытывает «все горести, соединенные с человеческою жизнию. Тут-то... и раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию о несчастных, и самой гуманной справедливости. Сила его характера выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины пред Корделиею, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность». И если сначала, пишет Добролюбов, мы «чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту», то в итоге «исполняемся негодованием и жгучею злобой уже *не к нему*, а *за него* и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру» (II, 70—71). «Нечеловеческое положение», т. е. противоестественное общественное

[42] В статье «Забитые люди» (1861), подчеркивая особую познавательную роль искусства, Добролюбов отмечал, что «вдохновенному взору художника» открываются «сокровенные пружины и тайные последствия» внутренней жизни человека, «непонятные часто для логического мышления». Поэтому «вещи, самые чуждые для нас в нашей привычной жизни, кажутся нам близкими в создании художника: нам знакомы, как будто родственные, и мучительные искания Фауста, и сумасшествие Лира, и ожесточение Чайльд-Гарольда» (II, 373—374).

устройство, губит лучшие свойства человека и тем самым разоблачает свою антигуманистическую сущность. Таков социально-философский смысл, который Добролюбов находит в трагедии Лира. Еще раньше Чернышевский в статье о «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина (1857), касаясь Гамлета, указывал на неправомерность выведения его трагедии из особенностей его душевного склада. «Одною слабостью характера при силе ума, наклонного к рефлексии, этого дела не объяснишь», — писал он и подчеркивал роль «неестественных» внешних обстоятельств; «Гамлет находится в фальшивом или, проще сказать, *ненатуральном положении*». «В том и заключается всемирное значение драмы Шекспира, что в Гамлете вы видите самих себя в *данном положении*, каков бы ни был ваш темперамент» (IV, 291; курсив мой, — *Ю. Л.*). И хотя понятие «положения» здесь у Чернышевского не раскрыто, упор его на действительность, противоречащую естественным человеческим склонностям, очевиден.

Шекспировский гуманизм — вот то основное в творчестве английского драматурга, что привлекает обоих критиков-революционеров. Не случайно оба они отметили одну и ту же фразу Гамлета. Чернышевский в обзоре «Заметки о журналах» («Современник», 1857, № 6) подчеркнул, что «Шекспир высочайшею в мире похвалою могущественнейшему и лучшему из людей признал слова: „человек он был“ [43]» (IV, 770). Годом позже Добролюбов в статье «О степени участия народности в русской литературе» (1858) писал: «Еще в невежественной Европе XVI века раздались знаменательные слова: „Человек он был“, и в них выразилось сознание гения о достоинстве человека» (I, 213). Впоследствии в статье «Забитые люди» (1861) Добролюбов причислил Шекспира к «истинным художникам», читая произведения которых, «мы до того подчиняемся творческой силе гения, что находим в себе силы даже из-под всей грязи и пошлости, обсыпавшей нас, просунуть голову на свет и свежий воздух и сознать, что действительно — создание поэта верно человеческой природе, что так должно быть, что иначе и быть не может» (II, 374). Утверждение непреходящей ценности подлинно человеческой личности, «разрешающее начало», «которое так могуче действует в искусстве, ставя перед нами полного человека и заставляя проглядывать его человеческую природу сквозь все наплывные мерзости» (II, 375) — эти качества ценил в Шекспире Добролюбов.

Чернышевский особое внимание обращал на умение Шекспира «изображать идеал человека так, чтобы этот идеал был не бесцветным отвлечением, не риторическою фигурою, не бесплотным совершенством, а живым человеком с румянцем горячей крови на щеках», и в этом критик видел «высочайшую степень искусства», доступную «только немногим избраннейшим гениям» («Ньюкомы. В. Теккерея», 1857; IV, 513).

В исследовании «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1856—1857) он заново подошел к вопросу о значении Шекспира для современности. Чернышевский пишет о необычайном эмоциональном

---

[43] «Hamlet», I, 2, 187. Ту же фразу отмечал и Тургенев (см. ниже, стр. 456).

многообразии и богатстве поэзии Шекспира, сохраняющей при этом гомеровскую объективность: «...на все чувства приветно откликается поэзия Шекспира, но не подчиняется она ни одному из них — она страстнее, нежели анакреонтические песни юга, она грустнее, нежели самые грустные легенды севера, она веселее, нежели веселые песни Франции; но ни грусть, ни веселье, ни страсть не сделают ее своею рабою, с величественным гомерическим самообладанием владычествует она равно над своим восторгом и над своим страданием» (IV, 96). Объясняя причины «благоговения» перед Шекспиром, который «в области поэзии» представляется многим «непогрешительным авторитетом», Чернышевский указывает на то, что его «превосходство» над другими поэтами «слишком велико». В то же время он констатирует, что «почти никто из поэтов не следует урокам, какие дает поэзия Шекспира» (IV, 98). Это дает ему основание поставить вопрос: в чем сущность этих уроков, в чем заключается влияние Шекспира в современности? Прежде всего он указывает на особый характер этого влияния. Настоящее «преклонение перед Шекспиром», связанное с пониманием его, в отличие от поклонения Байрону или Мильтону не ставит поэта в зависимое от него положение, не ведет к подражанию. «...Понимать Шекспира — значит чувствовать в себе непреодолимый позыв к самостоятельному творчеству, быть чуждым всякой мысли о подражании кому бы то ни было, хотя бы и самому Шекспиру» (IV, 126). Особый характер этого влияния связан, по мнению Чернышевского, с пафосом творчества Шекспира — пронизывающею его поэзию страстью познания окружающей действительности. Шекспира Чернышевский относит к тем немногим гениальным людям, которые «так полно воплощали в себе эту пытливость, не успокаивающуюся ни в чем, эту деятельность, вечно стремящуюся к достижению новых результатов, полнейших всего прежнего»; эти люди обуреваемы «жаждою идти все дальше и дальше, вперед и вперед, — чтобы добытые ими результаты каждому уму служили только опорою, только возбуждением к дальнейшему самостоятельному исследованию» (IV, 125).

Есть эпохи, подчеркивает Чернышевский, когда залогом успешного развития является не дисциплина, не подчинение авторитетам, а «инициатива», «самобытность мышления», «смелая привычка думать своей головой» (IV, 124). Чернышевский пишет о Германии, но небольшое авторское примечание указывает на то, что он имел в виду и Россию. Он отмечает, что сказанное о Шекспире в «меньших размерах» можно отнести к Гоголю. «Нынешние даровитые писатели произошли от Гоголя, а, между тем, они ни в чем не подражают ему, — не напоминают его ничем, кроме как только тем, что благодаря ему стали самостоятельны, изучая его, приучились понимать жизнь и поэзию, думать своею, а не чужою головою, писать своим, а не чужим пером» (IV, 126).[44]

---

[44] Именно в этом смысле Чернышевский в «Очерках гоголевского периода...» называет Гоголя, Лермонтова, Гончарова, Тургенева и «всех хороших писателей настоящего и будущего» «учениками» Шекспира (III, 121).

Таким образом, не отрицание Шекспира, которое приписывали Чернышевскому и Добролюбову их идейные противники, а попытка рассмотреть его с точки зрения насущных общественных и литературных задач, выделить в его творчестве то, на что могла бы опереться современная литература и что важно современному читателю, характерна для всех их суждений.

Наиболее деятельным из критиков либерально-дворянского лагеря, стремившихся опровергнуть взгляды революционных демократов на все вопросы политики, общественной жизни и эстетики, в том числе и на Шекспира, был Александр Васильевич Дружинин (1824—1864). В многообразном литературном творчестве Дружинина — прозаика, критика и публициста, историка литературы и переводчика — пропаганда и популяризация английской литературы занимали видное место, и сам он придавал им большое значение. «...Изучение британской словесности, особенно старой, — писал он, — освежает душу и наполняет голову бездной новых мыслей и незнакомой поэзии» (VI, 349).[45] Его историко-литературные этюды о Сэмюэле Джонсоне, Шеридане, Краббе, Вальтере Скотте и Теккерее, серия статей «Галерея замечательнейших романов», включавшая произведения Ричардсона, Гольдсмита, Анны Радклифф, Шарлотты Бронте и Теккерея, многочисленные критические статьи и обзоры, посвященные современной английской литературе, которые он создавал на протяжении всего своего творческого пути, имели целью знакомить с духовной жизнью Англии широкие круги русских читателей. С тем же намерением принялся он и за перевод пьес Шекспира (эти переводы будут рассмотрены ниже).

«Англомания» Дружинина, его настойчивое обращение к английской культуре, более консервативной чем другие национальные культуры XIX в., были прямым следствием его общественной позиции. Хорошо знавший и понимавший его И. С. Тургенев говорил: «Недаром симпатии Дружинина влекли его к английской литературе, к английской жизни вообще: в этом мире, где бы он, вероятно, *занял место в рядах ториев*, он находил вполне развитыми и исторически оправданными те начала, которые жили в нем самом».[46]

Следует, однако, иметь в виду, что литературно-критические и общественные взгляды Дружинина не сразу приняли такое направление. В начале 50-х годов, в период «мрачного семилетия», он был одним из самых деятельных сотрудников некрасовского «Современника» и его критические суждения, в частности о Шекспире, не очень выделялись из общего направления журнала. Только в середине 50-х годов в связи с развернув-

---

[45] Здесь и ниже в разделе о Дружинине ссылки в тексте указывают на издание: А. В. Дружинин, Собрание сочинений, тт. I—VIII, ред. Н. В. Гербеля, СПб., 1865—1867.

[46] И. С. Тургенев. Памяти А. В. Дружинина. Собрание сочинений, т. XI, М., 1956, стр. 244—245. Курсив мой, — *Ю. Л.*

шейся полемикой либералов с революционными демократами окончательно формируются «охранительные» социальные воззрения Дружинина и он создает свою эстетскую «артистическую» теорию «независимого и свободного творчества», противостоящего «дидактизму», как он называл общественную направленность искусства.[47]

Уже в «Письмах иногороднего подписчика о русской журналистике», критических фельетонах, которые Дружинин помещал в «Современнике» и «Библиотеке для чтения» с 1849 по 1854 г., а также в литературных статьях, относящихся к тому же времени, он неоднократно упоминал имя Шекспира. Однако эти упоминания носили, как правило, попутный характер[48] и не касались существа произведений драматурга. Определения, даваемые Дружининым Шекспиру, — «великий», «необъятно великий», «бессмертный», «гений разнообразнейший» — весьма банальны, равно как и отнесение драматурга к числу художников, которые в противовес Шиллеру — «живописцу идеальных характеров» — «из самой жизни, из многосложности, неразлучной с природою человека, извлекали создания, полные величия и естественности».[49] Дружинин, когда писал это, как он сам признавался, еще «был холоден к автору „Отелло“» и «прикрывал свое равнодушие непомерно похвальными фразами» (VI, 347).

Определенную самостоятельность Дружинин проявил в оценке шекспировского стиля. Уже при разборе перевода «Ричарда III», сделанного Г. П. Данилевским (1850), он указал, что в произведениях драматурга «есть один элемент, в особенности противный русскому человеку нашего времени», — «неестественно цветистый слог Шекспира», «его громогласные метафоры, напыщенные выражения» (VI, 347), которые затрудняют восприятие его произведений. Эта трудность, писал Дружинин, усугубляется еще и тем, что творчество Шекспира отделено от современности «целым морем годов, исторических событий, особенностей и предрассудков» (VI, 349). Эти положения были для Дружинина весьма суще-

---

[47] Подробнее об этом см.: К. Чуковский. Дружинин и Лев Толстой. В его кн.: Люди и книги. М., 1960, стр. 44—97; Н. Бельчиков. П. В. Анненков, А. В. Дружинин и С. С. Дудышкин. В кн.: Очерки по истории русской критики, т. I. М.—Л., 1929, стр. 263—304; Н. И. Пруцков. «Эстетическая» критика (Боткин, Дружинин, Анненков). В кн.: История русской критики, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 444—469.

[48] В первой из статей — «Самуил Ричардсон и его эпоха» — Дружинин писал о Шекспире в связи с беглым обзором английской литературы до Ричардсона (см. «Библиотека для чтения», 1848, т. XCI, № 11 отд. III, стр. 12—13; см. также стр. 2—3, 17—18); в статьях «О современной критике во Франции» — о восприятии здесь Шекспира в XVIII и XIX вв. (см.: «Современник», 1850, т. XXIII, № 10, отд. II, стр. 156—159, 164; т. XXIV, № 11, отд. II, стр. 4—7, 20—21). В «Письмах» он откликался на появление переводов «Ричарда III» Г. П. Данилевского (письмо XIV; VI, 346—350) и «Макбета» М. Н. Лихонина (письмо XXXVI; VI, 784—789), заметок о Шекспире В. П. Гаевского (письмо IX; VI, 210) и А. А. Григорьева (письмо XIV; VI, 344—346) и т. д.

[49] Джемз Фенимор Купер. «Современник», 1848, т. X, № 7, отд. III, стр. 16. О принадлежности этой статьи Дружинину см.: В. Боград. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. М.—Л., 1959, стр. 97, 492.

ственны, ибо на них он основал впоследствии теорию и практику перевода Шекспира.

Рационалистическая и позитивная направленность мировоззрения Дружинина заставляла его весьма иронически относиться к «критической схоластике» немецких толкователей Шекспира и их русских последователей (см. VI, 344—346, 586—587). Зато он называет «образцовым критическим произведением» этюд о Шекспире Гизо[50] и высоко оценивает деятельность английских комментаторов драматурга. В своем неприятии туманных рассуждений немецких «гелертеров», «любителей штандпунктов» он способен даже дойти вообще до отрицания глубокого смысла того или иного места шекспировской пьесы и интерпретировать его с точки зрения «положительных» сведений о нравах и быте Елизаветинской эпохи, с которыми сам он в это время еще недостаточно знаком и поэтому подчас допускает непростительные ляпсусы. Так, например, в 1852 г. он объяснял включение песен Офелии в IV действие «Гамлета» тем, что в шекспировском театре антрепренеры заставляли «всех молоденьких *актрис* петь посреди представления» и при этом пении «*задние ряды стульев* стучали, публика поднималась с *своих мест*, хлопала и подтягивала» (VI, 586; курсив мой, — *Ю. Л.*).[51]

В 1854 г. Дружинин принялся за углубленное изучение Шекспира, его окружения, литературы о нем. Но тут он с удивлением и даже с огорчением обнаруживает, что «вдохновеннейший поэт вселенной» ему попросту не нравится. В августе, прочтя в оригинале «Виндзорских кумушек», он заносил в дневник свои впечатления: «Из всех великих — Шекспир мне не дается, в том надо признаться с сокрушенным сердцем. О том, как мне претят его метафоры, я говорил где-то в печати и, если придется, готов опять говорить. Гомер дался мне, странное дело, почти без труда, к Данту я прилепился на первый же месяц чтения, Рабле оставил на мне вечные следы, — но Шекспира я знаю уже как давно и чту его скорее головой, чем сердцем. Так и теперь, отдавая справедливость M<erry> W<ives> of Windsor и с приятным чувством читая многие места комедии, я вовсе бы не удивился, если б кто из наших современников сочинил вещь совершенно такого же сорта... Аристофан, в жалком французском переводе, повергал меня в пароксизмы хохота — а лучшая из шекспировых комедий едва заставила меня раза три-четыре улыбнуться при ее чтении! Из всего этого следует, что моя способность понимать поэзию не ладит с поэзией Шекспира... Поработаем еще над собою и в случае неудачи отойдем от труда, по крайней мере с сознанием того, что нами было немало сделано для его понимания».[52]

---

[50] «Современник», 1850, т. XXIV, № 11, отд. II, стр. 5.

[51] Напомним, что в шекспировском театре не было актрис: женские роли исполнялись мальчиками; а в партере не было сидячих мест. А. А. Григорьева такое толкование песен Офелии привело в совершенную ярость. «...Просим покорно спорить с ним, когда для него нет неприкосновенных святынь в литературе», — писал он после этого о Дружинине («Москвитянин», 1852, ч. II, № 5, отд. V, стр. 47).

[52] ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 154 об.

И дальше по дневнику Дружинина мы шаг за шагом можем проследить эту его «работу над собой». 17 августа он пишет о своем восхищении образом Готспура («Генрих IV») и речью Ричмонда перед битвой («Ричард III»), и ему кажется, что он «наконец одолеет Шекспира». 28 августа он пишет: «Еще несколько недель изучения и передо мной откроется храм поэзии, сделается мне доступен поэт, доныне недоступный. Уже головой я понимаю Шекспира... Громадность, необъятность таланта ясны мне, хотя и давят меня, но многое меня не шевелит еще». Он принимается подчеркивать и выписывать лучшие места. «И тут-то оказывается величие Шекспира! пишешь, пишешь и утомляешься, — все ново, все глубоко изящно и глубоко мудро!».[53] Но вот он читает в сентябре «Много шуму из ничего» и опять разочаровывается в Шекспире. Беатриче и Бенедикта, думает он, «способен создать ловкий писатель вроде Скриба».[54]

Спустя год Дружинин вновь идет на приступ Шекспира, и сразу же разочарование. 8 августа 1855 г. он записывает в дневнике: «Пробовал раскрыть Шекспира, начал Антония и Клеопатру, отложил с зевотою. Почему мне всегда так трудно подступать к Шекспиру?.. Не будет, кажется, Шекспир моей настольною книгою».[55] Он опять принимается за выписки. Но комедия «Все хорошо, что хорошо кончается» ему «не пришлась по вкусу», и он ее «прочитывал по страницам, не подчеркивая ни одного выражения, ни одной мысли»; в «Зимней сказке» он не находит «ничего живого и поэтического».[56] И только «Ричард III» вызывает в нем долгожданный восторг. «...Вот это так драма, — записывает он 2 сентября. — На последних актах я, лежа на диване, кричал от восторга, перечитывал громко многие сцены и упивался шекспировской поэзиею».[57] Восхищает его и «Король Джон». И, хотя «Генрихом VIII» он «не остался вполне доволен»,[58] он уже, наконец, овладел Шекспиром.

В своем первоначальном неприятии Шекспира Дружинин не был одинок среди современников. Выше уже отмечалось, что английский драматург был эстетически чужд Чернышевскому-студенту. Разительный пример еще более отрицательного отношения к Шекспиру являл и молодой Лев Толстой.

Мы не располагаем сведениями о том, когда Толстой впервые знакомился с произведениями Шекспира. Возможно, это произошло до его

---

[53] Там же, лл. 155, 156. Сохранились выписки Дружинина из «Укрощения строптивой», «Макбета», «Генриха IV», «Зимней сказки», «Двенадцатой ночи», «Короля Лира», «Гамлета», «Юлия Цезаря», «Много шуму из ничего» и «Как вам это понравится» (там же, ед. хр. 109, лл. 50—60 об.).

[54] ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 157 об. Судя по дневнику, в августе — сентябре 1854 г. Дружинин прочел «Виндзорских кумушек», «Двенадцатую ночь», две части «Генриха IV», «Юлия Цезаря», «Кориолана», «Короля Лира» и «Много шуму из ничего».

[55] ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 175 об.

[56] Там же, лл. 177 об. — 178 (записи от 26, 27 и 31 августа 1855 г.).

[57] Там же, л. 178.

[58] Там же, л. 179 об. (запись от 10 сентября 1855 г.).

приезда из Севастополя в Петербург в ноябре 1855 г. В своем знаменитом очерке «О Шекспире и о драме» (1903—1904) он писал: «Помню то удивленье, которое я испытал при первом чтении Шекспира. Я ожидал получить большое эстетическое наслаждение. Но, прочтя одно за другим считающиеся лучшими его произведения: „Короля Лира“, „Ромео и Юлию“, „Гамлета“, „Макбета“, я не только не испытал наслаждения, но почувствовал неотразимое отвращение, скуку и недоумение» (XXXV, 216).[59] Впрочем, может быть, такого чтения подряд и не было.

Но во всяком случае уже через две недели по приезде в Петербург, где писатели круга «Современника» приняли его с распростертым объятиями, он заявил им, что «удивляться Шекспиру и Гомеру может лишь человек, пропитанный фразою».[60] А на одном из собраний у И. И. Панаева он доказывал, «что Шекспир — дюжинный писака и что наше удивление и восхищение Шекспиром не более как желание не отставать от других и привычка повторять чужие мнения».[61]

Разумеется, в этих заявлениях, особенно в их форме, была доля присущего молодому Толстому стремления эпатировать своих собеседников; но в основе их несомненно лежало его действительное неприятие Шекспира. Все петербургские литераторы были шокированы этим посягательством на общепризнанный кумир, и они принялись разъяснять «троглодиту» и «баши-бузуку», как они прозвали молодого писателя, его заблуждение. Больше всех старались Тургенев и Дружинин. Споры вспыхнули с особой силой в связи с тем, что Дружинин, работавший в это время над переводом «Короля Лира», начал читать литераторам «Современника» готовые фрагменты перевода. После одного из таких чтений — 29 января 1856 г. у Некрасова, на котором присутствовал Толстой, Тургенев и Дружинин вечером отправились к нему «и вразумляли его насчет Шекспира».[62]

И Толстой на первых порах поддается этому дружному натиску: авторитет старших писателей в его глазах еще велик, хотя он с ними и спорит.[63] 3 февраля 1856 г. Дружинин, сообщая Боткину об успехе своего перевода, добавлял: «... а Толстой покупает себе Шекспира и хочет с сим великим мужем примириться».[64] Действительно, Толстой, судя по

---

[59] Ссылки на тексты Толстого здесь и ниже даются по изданию: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, тт. I—ХС, под общ. ред. В. Г. Черткова, М.—Л., 1928—1959. Литературу об отношении Толстого к Шекспиру см. ниже, в гл. X. Сводка данных о знакомстве Толстого с Шекспиром в 1850—1860-е годы приведена в комментарии к статье «О Шекспире и о драме» (XXXV, 680—681) и в кн.: George Gibian. Tolstoj and Shakespeare. 's-Gravenhage, 1957, pp. 12—18.

[60] Дневник А. В. Дружинина, запись от 7 декабря 1855 г. (цит. по: К. Чуковский. Дружинин и Лев Толстой, стр. 70—71).

[61] В. Назарьев. Жизнь и люди былого времени. «Исторический вестник», 1890, т. XLII, № 11, стр. 442.

[62] Дневник А. В. Дружинина: ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 193 об.

[63] О влиянии на Толстого Дружинина см. в упоминавшейся уже работе К. И. Чуковского «Дружинин и Лев Толстой».

[64] Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948, стр. 45. Боткин отвечал 7 февраля 1856 г.: «Вот и знаменитая антипатия Толстого к Шекспиру, против кото-

его дневнику, в 1856 г. читает Шекспира, хотя восхищения все же не испытывает.[65] Тем не менее внешне он примиряется с Шекспиром, и 26 декабря Дружинин сообщает в Париж Тургеневу: «А Лев Толстой, говоря без всякого пристрастия, становится превосходным литератором, умнея и образовываясь с каждым днем. Уже он понимает Лира и пил за здоровье Шекспира».[66] Очевидно, что-то в этом роде писал Тургеневу и Толстой в не дошедшем до нас письме от 21 декабря 1856 г. (см. XLVII, 106), потому что в ответном письме от 3 (15) января 1857 г. Тургенев с удовлетворением отмечал, что Толстой становится свободен «от собственных воззрений и предубеждений». И далее он писал: «Знакомство Ваше с Шекспиром — или говоря правильнее — приближение Ваше к нему — меня радует». Он рекомендовал познакомиться с «Гамлетом», «Юлием Цезарем», «Кориоланом», «Генрихом IV», «Макбетом» и «Отелло» и завершал: «Не позволяйте внешним несообразностям отталкивать Вас; проникните в середину, в сердцевину творения — и удивитесь гармонии и истине этого великого духа. Вижу отсюда, как Вы улыбаетесь, читая эти строки; но подумайте, что, *может быть*, Тургенев и прав. Чем черт не шутит!».[67]

Вероятно, эти призывы не произвели должного действия, потому что спустя четыре года Тургенев вновь уговаривает Толстого: «Вот Вы и „Фауста“ полюбили — и Гомера; авось дойдет очередь до Шекспира».[68]

Однако все усилия писателей были напрасны. Как только Толстой преодолел их влияние, а это наступило довольно скоро, окончилось и его временное примирение с Шекспиром. Полвека спустя, вспоминая о восхищении Тургенева перед «Фаустом» Гете и Шекспиром, Толстой записал в дневнике: «Сколько я помучался, когда, полюбив Тургенева, желал полюбить то, что он так высоко ставил. Из всех сил старался, и никак не мог. Какой ужасный вред авторитеты, прославленные великие люди, да

рой так ратовал Тургенев! .. Я убежден был, что эта антипатия исчезнет при первом же случае» (там же).

[65] Записи в дневнике: «... читал Генриха IV»; «... дочел Генриха IV. Нет!»; «... читал Лира, мало подействовало» (записи от 15 и 16 ноября и 11 декабря 1856 г.: XLVII, 100, 104). По-видимому, упоминание Лира имеет в виду перевод Дружинина («Современник», 1856, т. LX, № 12). 8(20) декабря 1856 г. Тургенев писал Толстому из Парижа: «... сообщите мне Ваше окончательное впечатление о „Лире“, которого Вы, вероятно, прочли хотя бы для-ради Дружинина» (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, 1961, стр. 54). Знакомство с исторической хроникой «Генрих IV» нашло отражение впоследствии в работе Толстого над «Войной и миром» (см. XIII, 774; XV, 240). 11 ноября и 3 декабря 1857 г. А. А. Фет знакомил Толстого со своим переводом «Антония и Клеопатры»; Толстой заключил: «Перевод дурен» (XLVII, 163, 165). 17—18 февраля 1858 г. Толстой читал «Сон в летнюю ночь» в оригинале и в переводе А. А. Григорьева и записал: «Григорьев хорош» (XLVIII, 7).

[66] Тургенев и круг «Современника». М.—Л., 1930, стр. 202.

[67] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 75—76.

[68] Письмо от 14(26) марта 1861 г.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. IV, 1962, стр. 217.

еще ложные!» (LV, 248).[69] По свидетельству А. Б. Гольденвейзера, Толстой признавался: «Шекспира и Гете я три раза в жизни проштудировал от начала до конца и никогда не мог понять, в чем их прелесть».[70] И хотя в 1870 г., в пору одного из таких «штудирований», С. А. Толстая записала в дневнике, что писатель «много говорил... о Шекспире и очень им восхищался; признает в нем огромный драматический талант», но через некоторое время она была вынуждена приписать: «Хвала Шекспиру была кратковременна, в душе он его не любит».[71]

Впоследствии, когда Толстой писал свой очерк «О Шекспире и о драме», его отрицательное отношение к английскому драматургу получило этическое и социально-философское обоснование, но исходным моментом, как мы видели, было эстетическое неприятие.

То, что Шекспир не удовлетворял эстетическим вкусам трех столь различных литераторов, как Чернышевский, Дружинин и Толстой, не может быть случайностью.[72] Причина, по нашему мнению, заключалась в том, что все трое эстетически воспитывались в первую очередь на образцах критического реализма XIX в., реализма нового типа с его социальным осмыслением конкретных противоречий действительности, рационалистической разработкой психологических мотивировок и детальным изображением прозаической внешней среды. «Ненатуральность» искусства Шекспира, метафоричность языка его героев, выражающая иной, поэтический строй мышления и метод типизации, были несовместны с реализмом XIX в., и с точки зрения этого реализма

---

[69] Ср. в первой редакции трактата Толстого «Что такое искусство?» (1898): «Кто из нас в молодости не испытал тех мучений и сомнений, когда трудился найти удовольствие в чтении Данта, Шекспира» (XXX, 320).

[70] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 30.

[71] С. А. Толстая. Дневники. 1860—1891. М., 1928, стр. 31. О том, что он «много читал» Шекспира, Гете и других драматургов, Толстой писал А. А. Фету 4 февраля 1870 г.; 16 февраля в письме ему же он выражал желание «поговорить о Шекспире, о Гете и вообще о драме» (LXI, 226, 228). В письмах жене от 28 и 29 января 1884 г. Толстой сообщал о прочтении «Кориолана» («прекрасный немецкий перевод») и «Макбета» («с большим вниманием»). О первой трагедии он отозвался: «несомненная чепуха, которая может нравиться только актерам»; о второй — «балаганные пьесы, писанные умным и памятливым актером, который начитался умных книг» (LXXXIII, 414—415). 18—19 октября 1894 г. он писал ей же о «Юлии Цезаре»: «удивительно скверно» (LXXXIV, 227).

[72] По-видимому, число писателей 50-х годов, не принимавших Шекспира эстетически, не ограничивалось тремя названными именами. Ф. М. Достоевский писал брату 31 мая 1858 г., что у Шекспира «много чудовищностей и безвкусия» (Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, М.—Л., 1928, стр. 236). В письме А. К. Толстого к И. С. Аксакову от 31 декабря 1858 г. содержится такое признание: «...что касается до Шекспира, то должен Вам признаться, может быть на свою голову, что я в нем вижу так же мало натуры, как и в Рассине. Герои Рассина позируют, а герои Шекспира кривляются... Знаю, что опасно признаваться в нелюбви к *сыну перчаточника*, как говорит Павлова, но не могу притворяться». И далее, приведя шаржированный пересказ сцены Глостера и леди Анны («Ричард III»), Толстой заключал: «...неужели он *драматический* писатель? Неужели его герои так, как они движутся *на сцене*, возможны?» («Звенья», т. V, М.—Л., 1935, стр. 762). Это неприятие Шекспира в значительной мере сохранялось у А. К. Толстого и в 60-е годы (см. там же, стр. 761).

Шекспир мог казаться аффектированным, напыщенным, несоответствующим «разумному» эстетическому вкусу (недаром у Дружинина в 1850 г. как-то проскользнуло сравнение Шекспира с Марлинским; см. VI, 347).[73] И характерно, что те русские писатели, которые в 60-е годы оставались безусловными апологетами Шекспира, либо прошли в своем становлении через романтизм, как Тургенев,[74] либо оставались романтиками до конца своих дней, как Аполлон Григорьев.

Однако если Чернышевский, Дружинин и Толстой, следуя, так сказать, эстетическому инстинкту, не принимали Шекспира (о чем мы узнаем из дневников и иных глубоко личных и интимных документов), то их публично выраженное отношение к английскому драматургу было совершенно различным, и это закономерно, поскольку здесь вступали в силу социальные и политические мотивы. Революционер Чернышевский и непримиримый протестант Толстой бесстрашно порывали с установившимся мнением, не принимая ничего на веру, пересматривали его, стремились самостоятельно дойти до самой сути вещей и открыто отстаивали свои взгляды. Дружинин же как консерватор благоговейно отступал перед традицией. По его дневнику мы видим, как он упорно *приучал* себя к Шекспиру, буквально *внушал себе* восхищение перед ним. Но, несмотря на все усилия, он в конце концов признал лишь ограниченное число произведений Шекспира, так и не смог привить себе вкуса к шекспировским комедиям, а относительно «Гамлета», например, считал, что там «напыщенность... бьет в глаза».[75] Однако он никогда не решался вслух заявить об этом и лишь написал в предисловии к переводу «Короля Лира»: «Мы сами не с первого раза поняли Шекспира во всем его поражающем величии» (III, 7), т. е. смиренно признал собственную ограниченность и не осмелился посягнуть на всеобщий кумир. В этом отношении показательно, что Дружинин отбросил все свои сомнения, когда потребовалось «вразумлять» Толстого по поводу красот шекспировской поэзии.

Во второй половине 50-х годов Дружинин не только принимает Шекспира, он усваивает по отношению к нему благоговейно-панегирический тон. Творчество Шекспира с середины 50-х годов приобретает для него особую актуальность, оно становится знаменем в борьбе за «чистое искусство», свободное от политических интересов и национальных задач своего времени, искусство, выражающее «идеи вечной красоты, добра и правды» (VII, 214).

---

[73] Противоположность искусства Шекспира и современного реализма была ясна и Толстому. В очерке «Севастополь в мае» (1855) он писал: «Отчего Гомеры и Шекспиры говорили про любовь, про славу и про страдания, а литература нашего века есть только бесконечная повесть „Снобсов“ и „Тщеславия“?» (IV, 24).

[74] Заметим попутно, что в сознании Толстого Тургенев был писателем иного, предшествующего поколения — «поколение, которое я застал» (LV, 248), писал он в дневнике 30 сентября 1906 г., рассказывая о своем желании полюбить то, что любил Тургенев.

[75] Дневник, запись от 5 сентября 1855 г.: ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, № 108, л. 178 об.

В статье «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855), своеобразной декларации принципов «чистого искусства», Дружинин обращается к Пушкину как к «незлобному, любящему, великому поэту» (VII, 61), творчество которого, раскрывающее, по мнению критика, «сторону спокойную, радостную и родственную душе нашей», являет «противодействие» сатирическому «излишне реальному» гоголевскому направлению, где «поэзии нет» (VII, 58—59). И Дружинин призывает современных писателей «смело устремиться по его (Пушкина, — *Ю. Л.*) следам, на указанную им дорогу!» (VII, 61).

Уже в этой статье Шекспир (наряду с Данте, Мильтоном и Гете) выступает как некий идеал, высшая норма поэта par excellence, который неподвластен границам своей страны и времени. С ним соотносится Пушкин последнего периода его творчества. «. . . В Александре Сергеиче готовился миру поэт высочайшего разбора, родной брат... может быть, Шекспиру. Деятельность последних лет его жизни не есть деятельность певца местного, просто талантливого, предназначенно́го на славу в одном только крае и в одном только столетии. Под „Медным всадником" и одновременными с ним произведениями величайший поэт всех времен и народов без стыда может подписать свое имя» (VII, 72). Общая идея «Медного всадника», утверждает Дружинин (а, по его мнению, общая идея поэмы заключается в подчинении личности государству), «по величию своему принадлежит к тем идеям, какие родятся только в фантазиях поэтов, подобных Данту, Шекспиру и Мильтону!» (VII, 74). Пушкин находится «на одной дороге с Шекспиром», когда в «Русалке» обрабатывает «простую легенду», «сказочку», «многими поколениями слушанную до нашего поэта». Русский поэт здесь «весь отдается *романтизму*», как и Шекспир «во всех почти своих драматических произведениях»: «. . . молодая мельничиха гибнет смертью Офелии, и отец ее произносит речи, исполненные шекспировской силы» (VII, 75—76). Романтизм, согласно эстетской концепции Дружинина, — это «вся вдохновенная, поэтическая сторона жизни с ее нежностью и обаятельной прелестью», и поэт имеет право открывать в своих героях «высоко поэтические стремления», не стесняемый «ни историею, ни сценическими условиями, ни нравами своих действующих лиц», ибо «поэзия жизни во всех веках одна и та же, только надо быть истинным поэтом и иметь великую силу на понимание натуры человеческой» (VII, 76—77). Таким истинным поэтом был Шекспир, и Пушкину только «смерть не дала сделаться русским Шекспиром» (VII, 78).

Обращение к Шекспиру в полемических целях особенно отчетливо проявилось в другой статье Дружинина — «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), направленной против «Очерков гоголевского периода русской литературы» Чернышевского. Дружинин ополчался на так называемые «дидактические заблуждения» критики 40-х годов и ее последователей. Здесь он отчетливо формулирует два направления, две «противодействующие теории» в литературе: «дидактическую», «то есть стремящуюся действовать на нравы,

быт и понятия человека через прямое его поучение», последователи которой приносят «свой поэтический талант в жертву интересам так называемой *современности*» (VII, 214, 217), и «артистическую», проповедующую, «что искусство служит и должно служить само себе целью» (VII, 214). Защищая «артистическую» теорию, Дружинин опирается на знакомую триаду, выдвинутую еще молодым Белинским, — Гомер, Шекспир, Гете. Но в эстетике Белинского 30-х годов эти писатели воплощали «объективное» и «непосредственное» творчество, защита которого связывалась с требованием полноты жизненного содержания. Эстетизм и эпикуреизм Дружинина в подходе к искусству, наоборот, ограничивали это содержание и лишали искусство познавательной ценности. «Великий» поэт, «удаленный от всяких дидактических помыслов», «олимпиец в отношении поэзии», а в отношении жизни — «человек минуты, философ настоящего, мирный и веселый зритель всего, что вокруг него творилось» (VII, 218), — так характеризует Дружинин Шекспира.

В статье 1858 г. по поводу «Очерка русской поэзии» А. П. Милюкова, продолжая свою борьбу против «дидактизма», против служения литературы насущным общественным потребностям, Дружинин в качестве примера поэта, несклонного «к указанию общественных язв» и разрабатывающего «одну обширную область красоты, добра и возвышенных явлений духа» (VII, 481), приводил опять-таки «самого́ великого Шекспира». При этом он толковал общественное зло и соответственно борьбу с ним крайне узко и эмпирично, что давало ему возможность представить Шекспира поэтом, отрешенным от злобы дня. «Английские историки, — писал Дружинин, — уверяют нас, что при королеве Елизавете в британском королевстве было много всяких общественных язв. Земледельцы пьянствовали и буянили, в судах грабили посетителей, на улицах Лондона разбойники убивали прохожих, молодые лорды занимались нечестною картежной игрой. Вместо того, чтобы громить все эти пороки, Шекспир писал черт знает что такое: „Отелло“, „Ромео и Юлию“, „Гамлета“. Вместо того чтоб... выражать интересы и потребности англичан времен Елизаветы, этот даровитый чудак прыгал из Италии в Данию, из Венеции в древний Рим, черпал свои вдохновения не из современных ему толков, а из Плутарха, Саксона Грамматика и писателей, еще более устарелых!» (VII, 484).[76]

В «Заметках Петербургского туриста» (1855) Дружинин декларативно противопоставил Шекспира современной действительности. В одной из глав, направленной против так называемых «положительных людей» (типа Адуева-старшего в «Обыкновенной истории» Гончарова), рассказывается, как некий «положительный человек» бранит своего брата за то, что тот, увлекшись Шекспиром, просидел лишний месяц в деревне, из-за чего расстроились выгодные светские знакомства. И тогда Петербургский турист — alter ego Дружинина — целует юношу и говорит ему:

---

[76] Заметим, что, отрицая наличие в пьесах Шекспира общественного содержания, Дружинин сходился со своими противниками (см. выше, стр. 419); разница заключалась в противоположной оценке этого явления.

«Я тебя оправдываю вполне... Ты провел месяц своей жизни в компании лиц, перед которыми прах все Антоны Борисычи и богачи Лимонщиковы. Перед тобой прошел пленительный образ Корделии, ты присутствовал при ссоре Кассия с Брутом; ты рыдал, глядя, как мать Кориолана кидается на колени перед непреклонным сыном; ты пел серенаду под мраморным балконом Джульетты; ты пировал в таверне с сэром Джоном Фальстафом, величайшим искусником в деле чернокнижия! Тебе скажут, что ты рыдал и хохотал над фантазиями, — не верь подобной речи: такая фантазия выше действительности, особенно если действительность является нам в виде Лимонщикова и девиц страшного вида, но с богатым приданым. Антон Борисыч есть фантазия, а Пук и Титания — действительность» (VIII, 191). И, наконец, резюмируя спор, Петербургский турист заявляет: «...ты был счастлив около тридцати дней сряду — пусть твои обвинители найдут в своей жизни за последний год... ...тридцать счастливых дней сряду!» (VIII, 191). Последний довод в глазах гедониста Дружинина целиком оправдывает юношу.

Однако в статье «Критика гоголевского периода...» он признал, что произведения великих поэтов, «пропетые в минуту вдохновения, набросанные для одного наслаждения, без всякой поучительной цели», становятся, помимо воли их создателей, «зерном общего поучения» (VII, 217). И в понимании этого «поучения» явно обнаруживается связь сторонников «чистого искусства» с злободневными политическими интересами господствующих классов. «Кориолан» — «драма, сочиненная беззаботным Виллиамом в несколько дней», объявляется «пророчеством», «целым курсом политической мудрости»; здесь «каждое слово, каждый характер» как будто «навеяны недавними европейскими событиями, которых величавым свидетелем ... была наша великая Россия!» (т. е. революционные события 1848 г., в которых русский царизм сыграл роль «европейского жандарма»). «Разве геройское упрямство Кориолана, его ненависть к безумной черни, его нежное сердце, прикрытое железной бронею государственного мужа, не разъяснит вам многих вопросов, о которых было столько писано и сколько еще будет писано? Разве слепое безумство черни ... не поразит вас собою?» — риторически восклицает критик (VII, 219). Эта возможность антидемократической интерпретации трагедии впоследствии побудила Дружинина взяться за ее перевод.

Подобный характер носило и истолкование «Короля Лира», которое Дружинин изложил во вступительном этюде к своему переводу трагедии (1856). Он рассматривал ее «как великий урок, данный мудрым промыслом человеку, сильнейшему между всеми смертными» (III, 15). Несмотря на враждебность Дружинина «философской критике» Шекспира, консерватизм его социального мировоззрения подвел его весьма близко к реакционным построениям Германа Ульрици, интерпретировавшего английского драматурга в духе христианской морализации.[77] Дру-

---

[77] Ср. истолкование «Короля Лира» в кн.: Hermann Ulrici. Shakespear's dramatische Kunst, SS. 392—412.

жинин так и утверждал, что через свои страдания Лир приходит к конечному просветлению и что в финале «всякий человек, способный слушаться голоса поэтической мудрости, *преисполняется возвышенным пониманием святости человеческого страдания, законности самых тяжких житейских испытаний»* (III, 16). Во всей трагедии критик находил «смысл высоко христианский», проповедь терпения, доверия к карающей силе и «смирение перед неисповедимой волей промысла» (III, 49). Так рационалист Дружинин превращался в мистика, эпикуреец и гедонист — в проповедника стоицизма, когда это требовалось для утверждения незыблемости существующего порядка. Это было логическим следствием перехода его на «охранительные позиции».[78]

В середине 60-х годов имя Шекспира нередко упоминалось в ожесточенной журнальной полемике об искусстве и его роли в общественной жизни, которую вели со своими противниками критики демократического журнала «Русское слово» Дмитрий Иванович Писарев (1840—1868) и Варфоломей Александрович Зайцев (1842—1882). В своей борьбе против всех проявлений крепостнической культуры они провозгласили «разрушение эстетики»[79] и в связи с этим — радикальный пересмотр литературного наследия. «...Реалисты, — заявлял Писарев, — сражаясь за свои идеи, поставлены в необходимость посмотреть повнимательнее, с своей точки зрения, на те старые литературные кумиры и на те почтенные имена, за которые прячутся наши очень свирепые, но очень трусливые гонители» (III, 364).[80]

Начало этому пересмотру положили опубликованные в 1865 г. статьи Писарева под общим заглавием «Пушкин и Белинский», в которых отрицалось значение Пушкина и он был объявлен «легкомысленным версификатором», неспособным «понимать великие общественные и философские вопросы нашего века» (III, 415). Резкость и парадоксальность суждений Писарева, допущенные им натяжки, преувеличения и просто ошибочные утверждения вызвали шумную реакцию в литературных кругах. Предпринятое критиками «Русского слова» низвержение литературных кумиров подверглось пародированию, причем в некоторых пародиях нигилистическое отношение к Пушкину переносилось и на Шекспира. Так,

---

[78] Характеризуя взгляды Дружнинна на Шекспира, мы не касаемся его статьи «Пейн Колльер, комментатор Шекспира» (1856; V, 534—555), посвященной специальному вопросу — «исправлениям», введенным Кольером в шекспировский текст, и к тому же малооригинальиой (Дружинин в основном излагает статью на эту тему в «The Edinburgh Review», 1856, vol. CIII, № 210). О названной статье Дружинина см.: В. П. Комарова. Пейн Кольер и русские переводчики Шекспира. В кн.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, стр. 569—570.

[79] Название статьи Писарева 1865 г.

[80] Здесь и ниже в разделе о Писареве ссылки при цитатах даются по изданию: Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, тт. I—IV, М., 1955—1956.

в «Отечественных записках» был помещен анонимный фельетон (по-видимому, Е. Ф. Зарина) «Мыслящий реалист о Гамлете Шекспира», пародировавший писаревский разбор «Евгения Онегина». «Мыслящий реалист», от имени которого был написан фельетон, называл трагедию Шекспира «шарлатанской размазней», а в конце заявлял: «...я сказал о Шекспире, что это был — гусь. В заключение я могу прибавить, что он при том же — и лапчатый».[81]

В поэме Д. Д. Минаева «Евгений Онегин. Роман в стихах (сокращенный и исправленный по статьям критиков-реалистов «Русского слова»)» («Будильник», 1865, №№ 74—78), также явившейся пародией на статьи Писарева о Пушкине, в характеристике героя-нигилиста есть такие строки:

Умел он в споре ядовито
Воскликнуть вслух: «Вот дураки-то!».
Умел врага отделать в пух:
«Шекспир ваш — то же, что лопух!».[82]

Однако подобные пародийные отзывы не соответствовали действительному отношению критиков «Русского слова» к Шекспиру. Это имя использовалось их противниками лишь в качестве безусловного литературного авторитета, для вящей убедительности полемических выпадов. Поэтому Зайцев имел основание заявить им: «О чем бы вы ни заговорили, а нас приплетете и затронете. В „Библиотеке“ о Шекспире зашла речь: глядь — и к Шекспиру „Русское слово“ и нигилистов приплели».[83]

Проблема Шекспира для русской литературы середины 60-годов не была столь острой, как проблема Пушкина, и поэтому отношение критиков «Русского слова» к творчеству английского драматурга было более спокойным и объективным.[84] Зайцев, правда, почти не упоминал Шек-

---

[81] «Отечественные записки», 1865, т. CLXII, № 9, отд. II, стр. 57, 74. Любопытно отметить, что одна из главок этого фельетона вольно или невольно осмеивала цензурные гонения, которым подвергалось «Русское слово». Эта главка (X) имела следующий вид: «От огненных змеев перехожу к вопросу о душе. Знаю, что вопрос этот *щекотливый*; но бестолковый мой читатель, надеюсь, поймет меня............. Быть или не.... salto mortale ... Лаэрт ... селитра .... рефлексы головного мозга .... мой друг г. Зайцев .... лопух .... пропала» (стр. 74).

[82] Поэты «Искры», т. II. Л., 1955, стр. 377 (гл. I, строфа 3).

[83] В. А. Зайцев, Избранные сочинения в двух томах, т. I, М., 1934, стр. 226. Зайцев имел в виду статью «Юбилей Шекспира в Петербурге» («Библиотека для чтения», 1864, т. CLXXXII, № 4—5, Обществ. заметки, стр. 27—34), автор которой, ссылаясь на заявление Зайцева: «...пора понять, что всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько всякое положительное число, как бы мало ни было, больше нуля» («Русское слово», 1864, № 3, отд. II, стр. 64), развивал эту мысль следующим образом: «Итак, нет такого полотера, нет такого золотаря, который не был бы полезнее Шекспира *в бесконечное множество раз*». Поэтому в рецензии на книгу Ж.-Л. Катфаржа «Единство рода человеческого» (1864), указав, что Шекспир ошибочно считал мавра Отелло негром, Зайцев тут же добавил в примечании: «Поздравляю „Эпоху“ с пищей для „Заметок летописца“. Может выйти игривая статейка под названием „Шекспира ругают!“» (В. А. Зайцев, Избранные сочинения, т. I. стр. 229).

[84] Это различие уловил Достоевский, который в памфлете «Господин Щедрин или раскол в нигилистах» («Эпоха», 1864, № 5) пароднровал суждения критиков «Рус-

спира. Только в статье «Драмы Эсхила» (1864), утверждая, что театр в силу своей бесполезности вреден, он писал: «Лучшие театральные пьесы, пьесы Мольера, Шекспира, Шиллера и др., все-таки не приносят никакой пользы».[85] Однако это суждение не имело в сущности прямого отношения к Шекспиру, который был здесь назван как любой другой великий драматург. Но именно оно приводилось противниками «Русского слова» в доказательство того, что этот журнал ниспровергает Шекспира.[86]

Писарев же сам ценил Шекспира. Он писал в статье «Московские мыслители» (1862): «...никогда не отживут люди с действительным сильным талантом, люди, подобные Шекспиру...»; «Шекспира мы до сих пор читаем с наслаждением» (I, 304), и эти утверждения были, видимо, следствем не столько теоретических установок, сколько личного пристрастия критика.[87] А в статье «Наша университетская наука» (1863), написанной на автобиографической основе, Писарев сопоставил постижение истории, которую каждый человек понимает «сообразно с... умственными силами и с шириною ... развития», с постижением Шекспира. «Шекспир сам по себе не изменяется, — писал он, — если вы читали его, когда вам было четырнадцать лет, и потом прочли его, когда вам минуло двадцать лет, то, наверное, первое впечатление было значительно слабее и смутнее последнего» (II, 201), и несомненно, что в этих строках отразилось его собственное восприятие.[88]

В программной статье «Реалисты» (первоначально: «Нерешенный вопрос», 1864) Писарев решительно отвергал приписывавшиеся ему нигилистические воззрения на литературное наследие («Они ожидали, вероятно, что я так и пойду косить без разбору: Шекспир — не Шекспир, Гете — не Гете, черт мне не брат, все дураки, и знать никого не хочу»;

ского слова», относя их ко всему революционно-демократическому лагерю. В этом памфлете литератору, приступающему к сотрудничеству в журнале «Своевременный» (т. е. «Современник»), редакция дает такое наставление: «Отселе вы должны себе взять за правило, что сапоги во всяком случае лучше Пушкина, потому что без Пушкина очень можно обойтись, а без сапогов никак нельзя обойтись, а следственно, Пушкин — роскошь и вздор... Вздор и роскошь даже сам Шекспир... Но заметьте себе, молодое перо! О Шекспире можно и погодить... Шекспира можно и пощадить, конечно, до времени» (Ф. М. Достоевский, ‹Полное собрание художественных произведений, т. XIII›. Статьи за 1845—1878 годы, М.—Л., 1930, стр. 328). На основании этого места из памфлета Достоевского впоследствии возникло выражение «сапоги выше Шекспира», которое незаслуженно приписывалось Писареву (см.: Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. Крылатые слова. 2-е изд., М., 1960, стр. 540—542; см. также ниже, стр. 565).

[85] В. А. Зайцев, Избранные сочинения, т. I, стр. 307. В статье «Последний философ-идеалист» (1864 — о Шопенгауэре) Зайцев для иллюстрации одной из своих мыслей цитировал в оригинале слова Шейлока из «Венецианского купца» (см. там же, стр. 296—297).

[86] См., например, в рецензии Incognito (Е. Ф. Зарина) на издание «Шекспир в переводе русских писателей» («Отечественные записки», 1865, т. CLXI, август, кн. 1, отд. I, стр. 502—506).

[87] В письме Р. А. Кореневой от 9 октября 1858 г. Писарев сообщал, что читал «Макбета» («Литературное наследство», т. 25—26, М., 1936, стр. 648).

[88] Писареву было двадцать лет в год окончания университета (1861).

III, 104) и формулировал «задачу реалистической критики в отношении ко всей массе литературных памятников, оставленных нам отжившими поколениями»: нужно «выбрать из этой массы то, что может содействовать нашему умственному развитию, и объяснить, каким образом мы должны распоряжаться с этим отборным материалом» (III, 107). Убежденный, как просветитель, что «только мысль может переделать и обновить весь строй человеческой жизни» и в конечном счете «разрешить навсегда неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях» (т. е. социальный вопрос), он считает «безусловно полезным» все то, «что заставляет нас задумываться и помогает нам мыслить». Поэтому в широком и многостороннем образовании мыслящего реалиста, утверждает Писарев, «Гейне, Гете, Шекспир должны занять свое место наряду с Либихом, Дарвином и Ляйелем». Он настойчиво говорит об этих писателях не как о художниках, а как о «чрезвычайно умных людях», которые «высказали людям несколько дельных и умных мыслей» (III, 105—106). «...Можно быть реалистом, с любовью изучая Шекспира и Гейне, как гениальных и великих людей», — утверждает он (III, 62).

Но в противовес либеральной и «почвеннической» критике, провозгласившей актуальность Шекспира для современной литературы, Писарев доказывал, что Шекспир — это *прошлое* и он не может служить образцом для писателей, призванных отвечать «живым потребностям современности». «...Если бы в наше время появился поэт с громадным талантом, — писал он, — и если бы он, подобно Шекспиру, посвятил лучшие силы своего таланта на создавание исторических драм, то реалистическая критика имела бы полное право отнестись очень сурово к тому обстоятельству, что колоссальный талант отвертывается от интересов живой действительности» (III, 107).[89]

Писарев ценил Шекспира как некую абстрактную интеллектуальную силу, почти не касаясь конкретного содержания его произведений и игнорируя художественную специфику его творчества. Когда же ему приходилось обращаться к пьесам Шекспира как явлению искусства, он отрицал их значение, ибо вообще отрицал значение самого искусства. Так, в статье «Разрушение эстетики» (1865), развивая тезис Чернышевского о том, что образ в поэтическом произведении — «это не более как бледный и общий неопределенный намек на действительность», Писарев в качестве аргумента ссылался на шекспировские драмы — «лучшие драмы в мире». Поскольку даже в этих драмах одни и те же роли могут трак-

---

[89] Это высказывание Писарева имело точный адрес. Критик журнала «Эпоха» Д. В. Аверкиев, «пламенный поклонник и неудавшийся подражатель покойного Аполлона Григорьева», по словам Писарева (III, 129), писал в юбилейной статье «Виллъям Шекспир»: «...пора, наконец, оценить по достоинству исторические трагедии Шекспира... думаем, что именно у нас, русских, с нашей богатой историей (которую большинство нашей литературы игнорирует), широко разовьется историческая трагедия» («Эпоха», 1864, № 5, стр. 231). В статье «Прогулка по садам российской словесности» (1865) Писарев подверг резкой критике драму Аверкиева «Мамаево побоище» (1864) — «тенденциозный панегирик прошедшему» (III, 263).

товаться различно разными актерами, то «поэтический образ, — заключает Писарев, — уподобляется неопределенному уравнению, которое... допускает множество различных решений» (III, 431), и это в глазах критика служит неопровержимым доказательством мысли Чернышевского. Заявляя о своем равнодушии ко всем искусствам, кроме поэзии, Писарев мог в полемических целях приравнивать увлечение театральными представлениями, в частности игрой известного актера-негра Олдриджа в шекспировских ролях («прийти в восторг и в ужас от взвизгиваний Ольриджа в роли Отелло»), с желанием «выпить перед обедом рюмку очищенной водки» или «выкурить после обеда трубку махорки» (III, 114).

Подобными высказываниями обычно пользовались противники Писарева, чтобы дискредитировать его. В статье «Реалисты», говоря об экономии умственных сил, Писарев ссылался на Рахметова («Что делать?» Чернышевского), который «может обходиться без того, что называется личным счастьем; ему нет надобности освежать свои силы любовью женщины или хорошею музыкою, или смотрением шекспировской драмы, или просто веселым обедом с добрыми друзьями. У него есть только одна слабость: хорошая сигара, без которой он не может вполне успешно размышлять» (III, 11). По требованию цензуры имя Рахметова было заменено выражением «человек вполне реальный», что придало этому отрывку отсутствовавший в нем первоначально обобщающий смысл. Это дало повод реакционному критику Н. И. Соловьеву заявить, что для Писарева «сигара поэтому выходит выше шекспировской драмы».[90]

За то же место писаревской статьи ухватился и М. А. Антонович — ведущий критик «Современника» после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского. В 1864—1865 гг. между двумя революционно-демократическими журналами разгорелся спор о тактике демократического движения и развитии принципов Чернышевского и Добролюбова, причем в этом споре был затронут широкий круг тем и вопросов.[91] Процитировав в статье «Лжереалисты» (1865) соответствующее место из «Реалистов» Писарева, Антонович восклицал: «...если бы у этого аскета-реалиста была хоть капля здравого смысла, он бы знал, что шекспировские драмы возбуждают мозговую деятельность гораздо лучше и живее, чем сигара».[92]

---

[90] Н. И. Соловьев. Теория пользы и выгоды. «Эпоха», 1864, № 11, стр. 11.

[91] О полемике «Современника» и «Русского слова» см.: Л. А. Плоткин, Писарев и литературно-общественное движение шестидесятых годов. Изд. АН СССР, Л.—М., 1945, стр. 241—272; Ю. С. Сорокин. Д. И. Писарев. В кн.: Д. И. Писарев, Сочинения, т. I, М., 1955, стр. XLIX—LII (см. также примечание к статье Писарева «Посмотрим!»: там же, т. III, стр. 554—559); Г. Е. Тамарченко. М. А. Антонович — литературный критик и полемист. В кн.: М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1961, стр. XXVI—XXXII.

[92] М. А. Антонович. Литературно-критические статьи, стр. 270. Антонович также приписывал своему противнику мнение, будто «все художники от Рафаэля и Шекспира и оканчивая Брюлловым, Гете и Гейне так же ничтожны и бесплодны для человечества, как повара Дюссо и трактирные маркеры» (там же, стр. 268—269). Между тем в действительности Писарев считал поэзию полезной, противопоставляя ее «бесполезным» искусствам — живописи, скульптуре и музыке (см. III, 115, 480—481).

Писарев ответил Антоновичу статьей «Посмотрим!», в которой, в частности, указал, что имел в виду не вообще реалиста, а именно Рахметова, каким он представлен в «Что делать?». Как человек исключительный, разъяснял Писарев, Рахметов не нуждается в «подкреплениях», к числу которых относятся и шекспировские драмы. Но это не значит, что они не нужны «обыкновенным людям». «Когда мы берем в руки умную книгу... мы именно обращаемся к автору этой книги с просьбою помочь нам в процессе нашего мышления, обогатить нас новыми идеями, усилить в нас любовь к истине и к общественной пользе, вооружить нас новыми доводами против заблуждения и эксплуатации, словом, подкрепить, освежить и улучшить нас влиянием своей умной, честной и развитой личности» (III, 484—485).

Так, в системе воззрений Писарева все, в том числе и отношение к творчеству Шекспира, подчинялось основному вопросу «о голодных и раздетых людях», даже и в тех случаях, когда это шло наперекор личным вкусам и пристрастиям критика.

Среди литераторов 50—60-х годов особое место занимает поэт, критик и публицист Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864). Для него, воспитанного в атмосфере эстетических идей и стремлений 30—40-х годов, страстного шеллингианца, были в равной мере неприемлемы взгляды защитников «искусства для искусства», «литературных гастрономов», по его выражению, и революционных демократов, «теоретиков», за которыми он тем не менее признавал «главенство».[93] В своих статьях Григорьев горячо и неустанно отстаивал первостепенное высокое значение искусства в жизни человека и общества, в нем он видел «высшее служение на пользу души человеческой, на пользу жизни общественной» (I, 137).[94] «...С тех пор как только я начал мечтать и думать, — писал Григорьев в своих воспоминаниях, — я мечтал и думал под теми или другими впечатлениями литературными».[95] Одним из таких впечатлений, наиболее сильных и устойчивых, был для него Шекспир.

Через всю свою жизнь А. Григорьев пронес любовь к английскому драматургу. «Шекспира Григорьев знал чуть не наизусть», — вспоминал П. Д. Боборыкин.[96] В разные периоды он настойчиво обращался к Шекспиру в своих идейных и эстетических исканиях, пытался обосно-

---

[93] Об идейной позиции Григорьева см.: П. П. Громов. Аполлон Григорьев. В кн.: А. Григорьев, Избранные произведения, Л., 1959 («Библиотека поэта», большая серия, 2-е изд.); Б. Ф. Егоров. Аполлон Григорьев — критик. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 98, 104, 1960, 1961.

[94] В разделе о Григорьеве ссылки в тексте соответствуют изданию: Сочинения Аполлона Григорьева, т. I. Изд. Н. Н. Страхова. СПб., 1876.

[95] А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., 1930, стр. 3.

[96] Там же, стр. 572.

вать его творчеством свои теоретические и критические суждения. Шекспир для него всегда был живым и действенным литературным явлением.

Первоначально Григорьев знакомился с Шекспиром по французским и немецким переводам.[97] Большую роль в его ранних впечатлениях сыграл театр. С девяти лет он видел Мочалова в шекспировских ролях. «Большой театр с Мочаловым в драме» был для него «главным источником наслаждений» и в студенческие годы.[98] В молодости Григорьев «серьезно разучивал роль Гамлета и собирался дебютировать» в этой роли.[99]

Любовь Григорьева к шекспировским трагическим образам сказалась в дальнейшем на его восприятии современной литературы. С Шекспиром навсегда связывается у него представление о героическом. Герой Шекспира, обладающий полнотой человеческих возможностей, «самостоятельная» личность со всем богатством внутренней жизни, становится художественной нормой, с которой критик подходит к современному искусству. «Шекспир, — пишет Григорьев, — поэт своего настоящего и вечного будущего, полный разумной веры в человека, не сковавший своего идеала условными формами»; его герои — «главные центры всего: ибо они с своими страшными заблуждениями и истинно великими качествами — настоящие представители человечности, в них караются уклонения от правды и в них же возвеличивается правда жизни».[100]

Восприятие Григорьевым Шекспира претерпело известную эволюцию, зависевшую от общей его философско-эстетической эволюции. В 40-е годы Шекспир связывался с волновавшей критика проблемой личности, ее прав и возможностей, ее судьбы в современном обществе. В цикле статей 1846 г. «Русская драма и русская сцена», декларируя свои принципиальные взгляды, он уделяет большое внимание английскому драматургу как «отцу новой драмы», в которой на первый план выступает личность со всей значительностью ее нравственных стремлений. «Гамлет слаб как ребенок, — пишет Григорьев, — но сознание *личности* придает ему силы Немейского льва!». Он гибнет от случайности, того же рока греческой драмы, но здесь этот рок не признается правом. «Всякая личность, напротив, во имя себя самой имеет право бороться с этой случайностью», — утверждает Григорьев.[101] Ее гибель не является поражением,

---

[97] См. его письмо к Ф. А. Кони от 8 марта 1850 г. (Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. В. Княжнина. Пгр., 1907, стр. 124; ниже в ссылках: Материалы для биографии) и предисловие к переводу «Сна в летнюю ночь» («Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 190).

[98] А. Фет. Ранние годы моей жизни. В кн.: А. Григорьев. Воспоминания, стр. 405. См. также поэму Фета «Студент» (1884; «Гамлет-Мочалов сотрясал нас бурно»). В очерке «Великий трагик» (1858) к стихотворении «Искусство и правда» (1854) Григорьев вспоминал Мочалова в шекспировских ролях (см. выше, стр. 291, 294—295).

[99] А. Григорьев. Воспоминания, стр. 334.

[100] А. Григорьев. Легенда о Монтрозе. Исторический роман Вальтера Скотта. «Москвитянин», 1851, ч. IV, № 14, стр. 168.

[101] «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XV, кн. № 9, отд. I, стр. 428.

ибо ценности, которые она отстаивает, непреходящи. «Личности также падают, но их падением совершается победа оживляющего их начала. Дездемона гибнет, но ее гибель — оправдание любви».[102] На шекспировскую драму Григорьев опирался в своей полемике против несколько упрощенно понятой им тенденции «натуральной школы» объяснять бедствия героев только воздействием среды, внешних обстоятельств. По его убеждению, необходима «драма, основанная не на случайности, не на обстоятельствах, а на роковом столкновении личностей».[103] В то же время критик отвергал и выспреннюю романтическую идеализацию шекспировских творений. Шекспир, утверждал Григорьев, создавал «драму повседневных явлений», и тем самым он, согласно эстетическим нормам его времени, «*профанировал* искусство» «сведением его с ходуль, приближением к понятиям массы». Но он поступал так, повинуясь инстинкту художника, «голосу, который в душе избранника слышнее его личных убеждений», ибо «не человечество существует для искусства, а искусство для человечества».[104] В противовес абстрактной романтической трактовке «Ромео и Джульетты» Григорьев раскрывал подлинное жизненное содержание ситуаций и характеров. «Ромео и Юлия — дети», поэтому любовь их «свежа, как весенний ветерок, нова, как первая сладкая дрожь, пробегающая по существу мужчины и женщины, упоительна, как первый поцелуй девочки, задыхающейся от силы этого поцелуя. Ромео влюбился было в кокетку Розалинду, ибо всякий мальчик влюбится непременно сначала в женщину, а не в девушку», и т. д.[105] В том же году в рецензии на постановку «Ромео и Джульетты» немецкой труппой Григорьев опровергал утверждение, будто бы Шекспир несовременен и его «эффекты так колоссальны, что для разумения нашего нужно свести их с ходуль».[106] Он доказывал, что создания Шекспира обладают той подлинной естественностью, какую бессилен воссоздать театр.

В 40-е годы Григорьев обычно находил в шекспировских драмах воплощение психологических «вечных» коллизий. Так, в «Короле Лире» он видел трагедию старости; Лир — это полусумасшедший старик, впадающий в детство. Отсюда «болезненное впечатление», «присутствие чего-то комического в ужасающем трагизме этой легенды — такого комического, от которого тоска сдавливает грудь, от которого становится скверно на

---

[102] Там же, т. XVI, кн. 11, отд. I, стр. 237.

[103] Там же, кн. 12, отд. I, стр. 407.

[104] Там же, т. XV, кн. 9, отд. I, стр. 429—430. Григорьев считал, что в «драме повседневных явлений» так же проводится «таинственное свершение жизни», как и в «драме явлений исключительных».

[105] «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XVI, кн. 11, отд. I, стр. 239.

[106] Немецкий спектакль. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XV, кн. 7, отд. II, стр. 8—9. Григорьев здесь выступал и против собственной статьи «Об элементах драмы в нынешнем русском обществе», в которой, в частности, писал, что «Ромео, рыдающий в пещере Лоренцо, нам непонятен и даже смешон» («Театральная летопись», 1845, № 4, стр. 39). О «Ромео и Джульетте» см. также в поэме Григорьева «Первая глава из романа „Отпетая“» (1847; строфы 53, 54).

душе». Особенно «невыразимо страшна» сцена Лира с Реганою (д. II, сц. 4).[107]

Естественно, что в эти годы Григорьев много думает и о «Гамлете» — «величайшем из человеческих созданий», поставившем «страшные вопросы человеческой души».[108] Развернутую характеристику Гамлета он дал уже в очерке «Гамлет на одном провинциальном театре» (1846) и в дальнейшем лишь уточнял, конкретизировал и углублял ее; по существу она оставалась неизменной вплоть до 60-х годов.[109]

В «Заметках о Московском театре» Григорьев писал: «Романтический Гамлет умер с Мочаловым, а Гамлет Шекспира еще ни разу не явился во всей полноте и простоте».[110] Попыткой отойти от трактовки Мочалова, высоких романтических традиций и является григорьевская характеристика Гамлета 40—50-х годов. «... Бледный, больной, мечтатель, утомленный жизнию прежде еще, чем успел узнать он жизнь, отыскивающий тайного смысла ее безобразно смешных, отвратительных явлений, растерзанный противоречиями между своим я и окружающею действительностью, готовый обвинять самого себя за эти противоречия и жадно схватывающий оправдание своей вражды»; лирический, задумчивый и скорбный Гамлет — таким представляется он Григорьеву. Появление призрака отца, затем открытие, что «Офелия, чистая, светлая Офелия, святыня его души, является орудием низких замыслов, живым протестом на действительность, страшным богохулением», приводят его к сознанию своей правоты и необходимости действия, но он падает под «бременем бессилия», «не созданный ни для чего, что́ в состоянии делать другие», мучительно ощущая свою трагическую бездейственность. «... В его болезненной, мечтательной натуре лежит грустное сознание бесплодности борьбы, покорность вечной воле рока, заключенной в нем самом, в его слабости». Он гибнет, ибо не может жить, для него нет выхода в этом «страшном мире». Сцена на кладбище «наполняет сердце страданием невыносимым, после которого так понятно становится примирение смерти...».[111] Такая интерпретация близка психологической концепции Гете; однако Григорьев больше, чем Гете, останавливается на конфликте героя с окружающей его бесчеловечной действительностью.

---

[107] Александринский театр. Король Лир. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XVI, кн. 11, отд. II, стр. 68—69.

[108] «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XIII, кн. 1, отд. I, стр. 43.

[109] Григорьев почти полностью повторил эту характеристику в статьях «Летопись московского театра. II» («Москвитянин», 1851, ч. IV, № 15) и «Гаазе в роли Гамлета» («Драматический сборник», 1860, кн. 4).

[110] «Отечественные записки», 1850, т. LXIX, № 4, отд. VIII, стр. 272.

[111] А. Трисмегистов ‹Григорьев›. Гамлет на одном провинциальном театре. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XIII, кн. 1, отд. I, стр. 41—43, 48. В этой характеристике сказалось влияние Гегеля, которым Григорьев увлекался в молодости (см.: Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 235—236; т. XIV, 1958, стр. 388, 393—394).

В марте 1850 г. Григорьев сообщал Ф. А. Кони, что занят «почти специально изучением Шекспира».[112] Это изучение было несомненно связано с напряженными исканиями критика, с его попытками определить свою идейно-эстетическую позицию, построить литературно-критическую концепцию, в основу которой должен был лечь «исторический анализ явлений, *доселе* совершавшихся в искусстве» (I, 190). В это же время он настойчиво сближает Шекспира и Гоголя, видя в них «исходную историческую точку современной изящной словесности». Шекспир занимает большое место в теоретических статьях Григорьева, утверждающих высокое самостоятельное значение искусства: «О правде и искренности в искусстве» (1856), «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858). Если раньше он обращался к Шекспиру главным образом в связи с театром, то теперь он опирается на творчество английского драматурга при постановке и решении общеэстетических и литературных проблем.

Одной из таких проблем была роль личности писателя для его творчества, значение его миросозерцания. «...Гениальная творческая сила есть всегда сила в высшей степени сознательная», — утверждает Григорьев. Она не только «знает *свое* дело», но «взгляд гениальной силы дорог даже и тогда, когда не касается собственно ей принадлежащего дела. Шекспир мог бы быть величайшим из государственных людей Англии» (I, 218). Для Григорьева неприемлемо отношение к Шекспиру французских романтиков, прославлявших стихийную бессознательность творчества драматурга; он с возмущением пишет о том, что «Гюго рад бы был фактами доказать совершенное невежество своего идола».[113] Григорьев неоднократно подчеркивает, что «*зерно* всех чувствований и действий» героев Шекспира, «кроме Ричарда и Фальстаффа, изображенных великою силою отрицательного представления, лежало в душе их творца» — «иначе они не были бы изображены с такою жизнию и правдою. Великие государственные люди, им выводимые и полные столь глубокого государственного смысла, — таковы, потому что сам творец их *мог* быть великим государственным мужем» (I, 130—131).

В произведениях Шекспира и других великих художников, считает Григорьев, «сокрыта душа их, с ее историей, с ее процессами, с ее муками и радостями, с ее любовью и ненавистию. Как *мировые*, или *народные*, или даже *местные* силы, они жили только за многих, чувствовали сильнее и могли нагляднее передать то, что́ многие переживали и чувствовали... В сознании они перебывали всем тем, что́ выражают созданные ими лица» (I, 188—189). Чтобы художник мог создать в своих творениях вторую действительность, он должен внешний мир пропустить через

---

[112] Материалы для биографии, стр. 124. Как свидетельствует набросанный Григорьевым в конце 1851 г. план распределения обязанностей между сотрудниками «Москвитянина», он намеревался тогда написать серию статей о Шекспире (см.: «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 98, 1960, стр. 223).

[113] А. Григорьев. Драмы А. де Мюссе. «Москвитянин», 1852, ч. IV, № 13, отд. VI, стр. 4.

свою душу, сознание. «Шекспир пережил в сознании и ревность Отелло, и любовь Ромео, и моральное отчаяние Гамлета, — пишет Григорьев, — но уже тем самым дух его был выше каждого из этих моментов, что мог разъяснить их другим, мог отнестись к страстям *правосудно*, мог создавать не страсти только, но целый мир различных, одна другую пересекающих страстей и в этот мир внести свет правды, своей личной, своей народной, своей человеческой» (I, 189).

В 50-е годы Григорьев отрицательно относится ко всякому протесту, он резко выступает против бунтарского индивидуализма личности, оторванной от национальной и религиозной почвы, его знаменем становится «народность», под которой он понимает «объективное, спокойное, чистопоэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни» (I, 475), смирение перед «народной правдой». Все это заставляет его обходить молчанием трагическое содержание творчества Шекспира, видеть в нем идеал объективного поэта, выделять «здравое, разумное чутье жизни, которое проникает простые и недосягаемо высокие создания Шекспира».[114] Обосновывая необходимость «поэтическо-нравственной основы» для искусства, он постоянно приводит в пример Шекспира, противопоставляя его писателям так называемого «отрицательного», «субъективного» направления и прежде всего Байрону. «Вследствие отсутствия поэтически нравственного и гармонически целостного взгляда у Байрона нет суда над жизнию и над создаваемыми образами», того суда, который есть у Шекспира, имевшего «прямое и целостное воззрение на жизнь», при котором только и возможно в художнике создание живых лиц и отношение к образам как к живым лицам» (I, 156—157). В статье, посвященной Альфреду де Мюссе, Григорьев противопоставляет Мюссе как «поэта субъективного», «байрончика», вносящего скептицизм в создаваемый им мир, Шекспиру, освещающему этот мир «светом положительного разума». Именно у Шекспира видит критик «твердую и разумную веру в Немезиду», без которой «невозможен истинно драматический поэт и невозможно ни одно серьезное драматическое произведение».[115] Наличием у Шекспира широкого и светлого идеала объясняет Григорьев и катарсис, переживаемый при знакомстве с его произведениями. «...К изумлению вашему, нравственно выше, благороднее, чище выйдете вы из адских терзаний Отелло, из безвыходных мук морально бессильного Гамлета... и нет в вашем наслаждении ничего судорожного, и на душе у вас как-то торжественно (I, 10—11).

«Миросозерцание, или, проще, взгляд поэта на жизнь, — утверждал Григорьев, — не есть что-либо совершенно личное, совершенно принадлежащее самому поэту. Широта и узость миросозерцания обусловливается эпохой, страной, одним словом, временными и местными историческими обстоятельствами... Гениальная натура носит в себе, так сказать, клад всего непременного, что есть в стремлениях ее эпохи» (I, 10).

---

[114] «Москвитянин», 1852, ч. IV, № 13, отд. VI, стр. 16.
[115] Там же, стр. 5.

В то же время Григорьев считал неизменным во все эпохи общечеловеческий идеал, который «всегда составляет *единицу*, норму души человеческой», и с этой точки зрения Шекспир «велик не только как представитель общегерманского мира, но как великий поэт души человеческой» (I, 224—225). «Простые вечные истины», полагал Григорьев, присущи гениям всех времен. «От этого и сущность миросозерцания одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет»; один и тот же идеал у Шекспира и у Гоголя, у Гете и у Пушкина (I, 11).

Самую эпоху, породившую Шекспира, Григорьев определял очень общо, как «эпоху более непосредственного творчества», некое идеальное время, когда элементы чистого творчества и общественного служения не разъединялись, когда сознание художника было едино с народным сознанием, с чувством масс. «Шекспир знал, что он делает настоящее дело; в творения его вошли все национальные представления, все его идеалы человеческого достинства и величия» (I, 137).

В творчестве Шекспира Григорьев выделяет народное, демократическое начало, утверждая, согласно своему пониманию народности, тождественность народных воззрений и взглядов писателя. «Шекспир... всегда стоит на точке зрения и чувства толпы, народа, только на самой вершине этой точки». С этой точки зрения он *«малевал»* «врагов-французов в своих исторических драмах» или изображал сказочный, фантастический мир, в котором «являются *герцог* Тезей и *герцогиня* Ипполита, знакомые народу сказочные образы».[116] «Народное значение» Шекспира сказывается, по мнению Григорьева, и на форме его произведений, свобода которой определяется «общедоступным и полным значения содержанием».[117]

Суждения Григорьева о Шекспире имеют обычно полемическую направленность, связаны с его позицией критика современной литературы. Это проявляется особенно наглядно, когда он обращается к анализу искусства Шекспира. Так, «ненатуральный» поэтический метод типизации у Шекспира, который, по мнению Григорьева, «однороден с Гоголем», противопоставляется им методу натуральной школы, ищущей будто бы лишь внешнего правдоподобия. И у Гоголя, и у Шекспира, писал Григорьев в 1853 г., изображается «не просто действительность, но действительность, возведенная в перл, ибо она прошла через горнило сознания», «и в этом смысле Шекспир столько же мало натурален, как Гоголь». Особенность и смелость приемов Шекспира и Гоголя обуслов-

---

[116] Шекспир. Сон в летнюю ночь. Фантастическая комедия... переведенная Ап. Григорьевым. СПб., 1860, стр. 7—8. Ср. в статье «Западничество в русской литературе» (1861): «Шекспир... ни в симпатиях, ни в антипатиях не расходился с народом. Что ему за дело, что Жанна д'Арк была светлым и героическим явлением для своей страны? В глазах Англии и ее толпы была она... „злой еретицей и волшебницей“; такою он ее и изображает. Что ему за дело, что Ричард III вовсе не был злодеем? .. В памяти народа остался он злодеем, и Шекспир создает его таким, каким уцелел он в памяти народа, позволивши себе только одно: возвести народное представление в колоссальный общечеловеческий тип» (I, 533).

[117] «Москвитянин», 1852, ч. IV, № 13, отд. VI, стр. 5.

лены их заботой о «поэтической верности», вскрывающей сущность явления. «Какой Макбет в *действительности*, зарезавши Дункана, будет выражаться так», — пишет Григорьев, приводя монолог о «зарезанном сне», и продолжает: «но как *действительнее* можно было выразить весь ужас души Макбета, глубокой и могучей души, перед его делом?». «...Шекспир и Гоголь досказывают человеку то, что́ он думает, что, может быть, зачинается в его душе, и заключают все в литое, медное выражение, которого удачнее и поэтически вернее нельзя ничего придумать». Это дает обоим писателям возможность достичь обобщений колоссального размаха: «Типичность образов, типичность чувствований, типичность выражений, доведенная до крайней своей степени!» (I, 49).[118]

Несмотря на убеждение Григорьева в вечности, неизменности «идеала» — прекрасной человеческой личности, при разборе литературных образов он именно в этот период придает большое значение «временным и местным историческим обстоятельствам»; типы, анализируемые Григорьевым, предстают как исторически сложившиеся, отражающие свою эпоху. Блестящим примером такого анализа является характеристика Ричарда III в рецензии на перевод Данилевского (1851). Григорьев рисует положение Англии после смерти Генриха V, когда все государство было объято усобицей: «...хаотический разрыв всех связей гражданского общества, полное, совершенное распадение». «Последняя остающаяся связь — есть привязанность семейственная, но и она только раздувает ненависть и вражду». «...Общее гниение... принимает уже огромные размеры» и захватывает всех без исключения. «Полное кровавых и греховных дел прошедшее нужно было для того, чтобы создался Ричард III-й; нужна была анархия, во время которой поколебались все нравственные основы и мир, распадшийся весь на частные, эгоистические интересы, утратил всякое чувство права. Только такое время могло произвести человека, отрицающего сознательно все нравственные основы, каким является Ричард».

Ричард III предстает «как историческая Немезида». «Орудие беспощадной расправы, он уравнивает и очищает дорогу идее государственного единства, долженствующей заменить бесчисленные частные интересы. Но как порождение этого распадающегося быта он гибнет сам,

[118] Сопоставление Гоголя и Шекспира в 40—50-е годы встречается у Григорьева постоянно. Уже в первой его статье о Гоголе, «Гоголь и его последняя книга», мир гоголевских героев ассоциируется с миром, окружавшим Гамлета: «Страшные лица, страшные степени падения, над которыми человек невольно остановится с болезненными словами Гамлета:

Смотри, как все там мрачно и уныло,
Как будто наступает страшный суд!».

Гамлетовская ситуация повторяется, по мнению Григорьева, в «Женитьбе», где «колоссальный лик Гамлета сводится в сферы обыкновенной, повседневной жизни, ибо, говоря вовсе не парадоксально, безволие Подколесина родственно безволию Гамлета и прыжок его в окно — такой же акт отчаяния бессилия, как убийство короля мечтательным датским принцем» («Московский городской листок», 1847, 17 марта, № 62, стр. 249—250).

совершив свое дело». Эгоизм Ричарда исторически обусловлен и исторически обречен. «I am muself alone — слово его жизни, слово всей трагедии», — говорит Григорьев. В Ричарде соединяются «проницательный ум, который насквозь видит людские характеры и пружины их действий, твердость духа, закаленного в борьбе, искусство увлекать хитросплетенными речами, отчаянная, не знающая страха храбрость», но все эти качества отданы служению «своекорыстным целям».[119] Это и обрекает его после достижения цели на гибель.

Любопытны изменения, внесенные Григорьевым в эти годы в характеристику Гамлета, которую он заимствует из своей статьи 1847 г. Образ датского принца приобретает исторические черты человека промежуточной, переходной эпохи. К прежнему утверждению, что Гамлет не создан «делать то, что делали до него другие», критик добавляет мотивировку: «...он — представитель иной эпохи, иного поколения»; заключается характеристика словами: «Гибнет король как представитель отжившей, чреватой злодеяниями эпохи — гибнет Гамлет — слабая заря лучшего будущего и больное чадо прошедшего».[120]

60-е годы для Григорьева — время острого душевного кризиса, пересмотра прежних взглядов и решений. С новой силой всплывают для него вопросы о «трагическом в искусстве и жизни», о необходимости «органических типов героического», и творчество Шекспира, естественно, занимает большое место в его раздумьях. Он работает над переводами шекспировских пьес, Шекспиру в значительной мере посвящен очерк «Великий трагик» (1859), шекспировские образы органически входят в такие принципиальные для Григорьева статьи, как «Лермонтов и его направление» (1862), «По поводу нового издания старой вещи. „Горе от ума“» (1862); во второй статье «Парадоксов органической критики» (1864) Григорьев восторженно пишет о книге Гюго «Шекспир».

Напряженная общественная ситуация, революционный подъем в стране своеобразно преломляются во взглядах Григорьева. Отрицая, как и прежде, революционное переустройство действительности, он, однако, отстаивает теперь романтическое «тревожное, страстное начало жизни, без которого жизнь обратилась бы в губернский муравейник», «истинно трагическое», «протест неугомонный и действительно могущественный протест».[121] И это приводит его к новому осмыслению Шекспира. В очерке «Великий трагик» он беспощадно критикует некоторые свои прежние взгляды на английского драматурга (характерно, что основу очерка составляет беседа-спор о трагическом двух друзей, каждый из которых представляет собою alter ego автора). Он признает здесь ошибочность своего стихотворения «Искусство и правда» (1854),[122] где прежде за-

---

[119] «Москвитянин», 1851, ч. II, № 5, стр. 90—94.

[120] А. Григорьев. Летопись московского театра. II. «Москвитянин», 1851, ч. IV, № 15, Совр. известия, стр. 242—243.

[121] А. Григорьев. Лермонтов и его направление. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 7, М., 1915, стр. 46, 48, 96.

[122] См.: А. Григорьев. Воспоминания, стр. 239—240.

являл, что «трагизма правда», воплощенная в мочаловской трактовке Шекспира, — протест, неприятие жизни, в которой «за человека страшно», умерла, и противопоставлял ей «новую правду» Островского, толкуя последнюю как приятие органических, патриархальных начал русской жизни, утверждение национального характера и в конечном счете отказ от какого-либо протеста и отрицания.

Теперь же Григорьев вновь выдвигает высокую, романтическую мочаловскую интерпретацию Шекспира, выявляющую его трагическую сущность и отбрасывающую то, «что в Шекспире есть ветошь и тряпки», т. е. верность внешним деталям. Если раньше гетевская трактовка Гамлета была ему близка, то сейчас он издевается над теми, кто связывает с этим образом идею о бессилии воли. «Помните, у некоторых господ — разумеется, у мальчишек литературных — смелость приложения этой идеи бессилия воли доходила до совершенно московской хватки, до сопоставления Гамлета с Подколесиным», — говорит один из собеседников в очерке, прямо указывая на сравнение, неоднократно встречавшееся в прежних статьях Григорьева (см. выше, стр. 446). «До сентиментальности развенчанный Гамлет», — называет критик героя, в котором когда-то «мальчишки» (т. е. он сам) видели «человека».[123]

С восторгом пишет Григорьев о том, что в своей книге о Шекспире Гюго «херит обтрепанного, засиженного „героя безволия“ Гамлета, сочиненного немцами, и восстанавливает полный мрачной поэзии шекспировский английско-сплинический образ» (I, 634). Не бессилие, а полное одиночество и безысходность — вот что подчеркивает он теперь в Гамлете: «Нигде ни в чем нет Гамлету опоры», «положения более трагического, нежели положение Гамлета, ум человеческий не может и придумать»; «*Гамлет* умирает, как жил, безотрадно, без веры в самого себя, под отравленным изменнически острием, с горьким сознанием, что для государства нужен Фортинбрас, а не он, боясь даже за свою память и поручая оправдать ее Горацию».[124] Эти строки перекликаются с признаниями самого Григорьева в письмах Страхову и очерках 60-х годов.[125]

Трагизм Шекспира в новом истолковании Григорьева — это трагизм обычной человеческой жизни, он лишен выспренних «неземных» черт. В очерке «Великий трагик» критик иронизирует над своим юношеским утверждением, что Яго «ненавидит Мавра инстинктивно, непосредственно, как все мелочное и низкое ненавидит все широкое и великое, что в Яго есть начало змеи, ехидны»; сейчас для него это — «немецкое умозрение и вдобавок еще оскорбление Шекспира, который ищет всегда для зла пружин чисто человеческих, а не демонских — в Ричарде уродства и безобразия, соединенных с ужасною энергиею души, в Макбете величия, поистине достойного первого места, с слабостью души, не могущей устоять против самолюбия и против внушений жены, в Яго мельчайшей *чинов-*

---

[123] Там же, стр. 250—251.

[124] Ап. Григорьев. Гаазе в роли Гамлета. «Драматический сборник», 1860, кн. 4, отд. IV, стр. 35.

[125] См., например: А. Григорьев. Воспоминания, стр. 325, 326, 329, 441, 450.

ничьей раздражительности, соединенной с громадным своей плутоватостью умом, сознающим свое превосходство в деле мошенничества до артистического им восхищения».[126]

Рассказывая о постановке «Отелло» во флорентийском театре, Григорьев настойчиво подчеркивает, что «шекспировская трагедия и Сальвини захватывали под свою власть душу как настоящая правда жизни», «вся история походила на жизнь, а не на театральное позорище». Несколько раз повторяется, что «добрый дух внушил итальянцам играть Шекспира так просто». Особенно выделена «простота Сальвини», создавшего образ Отелло, в котором «исполненная сознания достоинства простота сына степей» соединилась «с образованностью средневекового итальянского генерала». Григорьев останавливается на сцене объяснения Отелло перед сенатом, «задушевной исповеди, представляющей собою один из венцов шекспировского драматического лиризма, исповедь, в которой все правда — и простота тона, и обилие восточных метафор». Он описывает, как «просто-величаво» входит Сальвини в сцене прибытия кораблей на Кипр: «Несколько слов к Дездемоне были сказаны так душевно и так мелодически, звучали такою пламенной страстью, что все вместе оправдывало увлечение молодой венецианки пятидесятилетним сыном степей, бурь и битв»[127] и т. д. Но Григорьев настойчиво подчеркивает, что эта простота и жизненная правда шекспировских созданий ничего общего не имеют с «натуралистическими», с его точки зрения, тенденциями современного искусства. Творчество Шекспира связывается с злободневной и «заветнейшей думой» Григорьева «об *идеализме* и *натурализме* в искусстве», с его борьбой против развенчания «поэтического» и «идеального».[128] Шекспировскую драму, воссоздающую «адскую последовательность мук Отелло, последовательность, в которой ни одного шага, даже полушага не опущено», и при этом обладающую и художественно и нравственно высокой силой воздействия, он противопоставляет «противным», вызывающим болезненное впечатление французским драмам «с их выставлением наружу всяческих язв».[129]

Любопытно и то глубокое истолкование, которое получает в очерке трагедия Шекспира — «беспощаднейшая и мучительнейшая» — как трагедия утверждения и разрушения личности. Вслед за Белинским Григорьев видит в Отелло «человека, в котором дух уже восторжествовал над кровью, которого любовь Дездемоны замирила со всеми претерпенными им бедствиями».[130] Яд ревности, недоверия постепенно входит в его душу и разрушает ее, ибо в любви к Дездемоне Отелло впервые обрел цельность и признание своей личности. Такое понимание любви и ее роли в жизни человека рождает у Григорьева ассоциацию Отелло с Чацким, «единствен-

---

[126] Там же, стр. 263—264.

[127] Там же, стр. 267—269, 273, 274, 283.

[128] См.: Ап. Григорьев. Реализм и идеализм в нашей литературе. «Светоч», 1861, № 4, отд. III, стр. 1—26.

[129] А. Григорьев. Воспоминания, стр. 281.

[130] Там же, стр. 277.

ным *героическим* лицом нашей литературы», для которого «личный вопрос слился с общественным». В статье о «Горе от ума» (1862) тонкий анализ любви Чацкого к Софье — «неудавшейся Дездемоне», его монолога в последней сцене завершается цитатой из «Отелло»: «Но у него сердце разбито — Othello's occupation is gone!».[131]

Перед самой смертью, работая в камере долговой тюрьмы над переводом «Ромео и Джульетты», Григорьев собирался писать статью об этой драме. «...По поводу драмы надумалась мне в это время лихая статья в виде дружининского послесловия к „Лиру"», — сообщал он в июле 1864 г. редактору журнала «Русская сцена» Н. В. Михно.[132] Но осуществить свой замысел он не успел.

Ф. М. Достоевский, вспоминая Григорьева, назвал его «одним из русских Гамлетов нашего времени (настоящих Гамлетов)», «одним из тех Гамлетов, которые менее прочих раздваивались, менее других и рефлектировали».[133] Тем самым Достоевский подчеркнул внутреннюю близость Григорьева к Шекспиру, страстным почитателем и пропагандистом которого критик был всю свою жизнь.

Из всех русских писателей середины XIX в. Иван Сергеевич Тургенев (1818—1883) испытал наиболее сильное творческое воздействие «величайшего поэта нового мира» (XI, 190),[134] как он сам назвал Шекспира в речи, посвященной 300-летию со дня его рождения.[135]

Первые сведения об английском драматурге Тургенев, по-видимому, получил довольно рано. Уже в письме от 27—30 марта 1831 г. 12-летний мальчик сообщал своему дяде о том, что читал рецензии на «Макбета» в переводе А. Г. Ротчева (см. Письма, I, 151). А в 1836 г., будучи студентом Петербургского университета, он сам пытался переводить «Отелло» и «Короля Лира», но, недовольный, уничтожил переведенные фрагменты.[136]

Во время занятий Тургенева в Берлинском университете в 1838—1839 и 1840—1841 гг. его интерес к Шекспиру несомненно усилился. Культ Шекспира, созданный немецкими романтиками, еще царил в Гер-

---

[131] А. Григорьев, Собрание сочинений, вып. 5, 1915, стр. 12, 17.

[132] Материалы для биографии, стр. 300.

[133] А. Григорьев. Воспоминания, стр. 525.

[134] Здесь и ниже в разделе о Тургеневе ссылки в тексте без дополнительных указаний соответствуют изданию: И. С. Тургенев, Собрание сочинений, тт. I—XII, М., 1953—1958; ссылки с указанием «Письма» — изданию: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, тт. I—VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960—1964 (не окончено).

[135] Отношению Тургенева к Шекспиру посвящены статьи: Richard Gebhard. Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Shakespeare. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft», Bd. XLV, Berlin, 1909, SS. 171—184; Д. С. Гутман. И. С. Тургенев о Шекспире. Башкирский гос. университет. Кафедра русской литературы, Уфа, 1964, стр. 139—154.

[136] «...Мне они казались слишком дурны после переводов Вронченки, Панаева», — сообщал он своему профессору А. В. Никитенко 26 марта 1837 г. (Письма, I, 164).

мании. Интерпретацией его драм много занимались последователи Гегеля, в частности Карл Вердер, под руководством которого русский студент «с особенным рвением» изучал гегелевскую философию. Именно тогда Т. Н. Грановский, слушавший одновременно с ним лекции в Берлине, подарил ему однотомник с надписью: «Со страхом... и верою... приступите»,[137] по которому Тургенев изучал творения «отца Шекспира»,[138] о чем свидетельствуют сохранившиеся карандашные и чернильные отметки. Знакомился Тургенев и с немецкими, и французскими переводами шекспировских пьес.[139]

Впоследствии друзья и знакомые Тургенева поражались его знанию Шекспира. «Тургенев знал Шекспира в совершенстве», — свидетельствовал американский писатель Генри Джеймс;[140] «Шекспира он знал наизусть», — вторил ему англичанин Джордж Мур.[141] О тургеневском «замечательном знании Шекспира чуть не наизусть» вспоминал и П. Л. Лавров.[142] А немецкий писатель Людвиг Пич утверждал: «Он знал... Вильяма Шекспира точнейшим образом, он проник в него до последних глубин».[143]

Хорошо знаком был Тургенев и с шекспировским окружением. Еще в 1845 г. он намеревался написать статью о Марло (см. XI, 21). В его библиотеке в Спасском были тома сочинений Бена Джонсона, Бомонта, Флетчера, Мэссинджера и других современников Шекспира.[144]

«Шекспир всегда был его кумиром», — вспоминал о Тургеневе В. Рольстон.[145] Это преклонение перед «творцом Макбета» закономерно сложилось в атмосфере духовной жизни 40-х годов. Его разделяли с Тургеневым Белинский, с которым он близко сошелся в 1843 г.,[146] Боткин и

---

[137] The Plays and Poems of William Shakespeare, accurately printed from the text of the corrected copies, left by the late Samuel Johnson, George Steevens, Isaak Reed and Edmund Malone. Leipsic, 1833 (см. Письма, I, 529—530).

[138] Выражение из письма Тургенева Грановскому от 18 (30) мая 1840 г. (Письма, I, 188).

[139] В библиотеке Тургенева из его имения в с. Спасском (Гос. музей И. С. Тургенева в Орле), которая сохранилась лишь частично, имеются издания пьес Шекспира в немецком переводе А.-В. Шлегеля и Л. Тика (тт. I—IX, Berlin, 1825) и П. Кауфмана (т. I, Berlin und Stettin, 1830; судя по надписи, книга была приобретена в Берлине) и во французском переводе Летурнера—Гизо (тт. I и IX, Paris, 1821).

[140] Иностранная критика о Тургеневе. Изд. 2-е, СПб., б. г., стр. 133.

[141] Цит. по: G. Phelps. The Russian novel in English fiction. London, 1956, p. 46.

[142] И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. М.—Л., 1930, стр. 39. Тургенев помог Лаврову определить цитаты из Шекспира у «одного автора, приведенные весьма часто без точных указаний» (там же, стр. 40; см. соответствующие письма Тургенева к Лаврову от 28 сентября (10 октября), 4 (16) и 16 (28) октября 1879 г.: «Литературное наследство», т. 73, кн. 2, М., 1964, стр. 46—48).

[143] L. Pietsch. Iwan Turgeniew. «Jahrbuch der Deutschen Schakespeare-Gesellschaft», Bd. XX, Berlin, 1885, S. 306.

[144] См.: Иностранная критика о Тургеневе, стр. 96. Эти тома не сохранились в библиотеке Тургенева, но в ней имеется книга: Shakespeare and his friends, or «The golden age» of merry England. Paris, 1838.

[145] Иностранная критика о Тургеневе, стр. 96.

[146] Как вспоминал Тургенев, Белинский рассказывал ему об игре Мочалова в роли Гамлета (см. X, 297).

остальные его друзья. В 1869 г., отвечая на анкету одного французского журнала, он назвал Шекспира в числе своих любимых поэтов, короля Лира — среди любимых литературных героев и Джульетту — в качестве единственной любимой героини.[147] «Гигант, полубог» (XI, 181), «колосс поэзии»,[148] чье имя стало «одним из самых лучезарных, самых великих человеческих имен» (XI, 188), — так определяет Тургенев Шекспира. «...Если бы дверь отворилась и... вошел бы Шекспир... — шутя говорит он Фету, — я... упал бы ничком да так бы на полу и лежал».[149]

Шекспировские образы постоянно присутствовали в его творческом сознании. Уже первому его произведению — драматической поэме «Стено» (1834) был предпослан эпиграф из «Тимона Афинского». Интерпретация образа Гамлета проходит через все творчество Тургенева (на этом мы специально остановимся ниже). Другой шекспировский образ лег в основу повести «Степной король Лир» (1870). Ссылка на Шекспира содержится в поэме «Андрей» (1845, ч. I, строфа LXV); в статье о «Смерти Ляпунова» С. А. Гедеонова (1846) приводятся слова Антония из «Юлия Цезаря» (XI, 62), а в корреспонденциях о франко-прусской войне (1870) — принца Гарри из «Генриха IV» (XI, 366). А когда в 1880 г. в предисловии к собранию романов Тургенев подводил итог своему творчеству, он не смог, объясняя свои цели и намерения, обойтись без шекспировского выражения. «...Я стремился, — писал он, — насколько хватило сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то́, что Шекспир называет „the body and pressure of time“»[150] (XI, 403). Письма Тургенева пестрят цитатами из Шекспира, именами, аллюзиями. Он цитирует по памяти «Меру за меру», «Юлия Цезаря», «Отелло», «Ричарда II», «Гамлета», «Короля Лира»;[151] называет М. А. Бакунина «Sir Michael Cassio»; сравнивает себя и Толстого с враждующими родами Монтекки и Капулетти; употребляет в письме к Фету «сравнение, достойное Шекспира».[152] После провала авантюры

---

[147] См.: А. Островский. Тургенев в записях современников. Л., 1929, стр. 365.

[148] В. В. Стасов. Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним, стр. 148.

[149] А. Фет. Мои воспоминания. 1848—1889, ч. I. М., 1890, стр. 266.

[150] «Самый образ и давление времени» (перевод Тургенева). Тургенев не совсем точно привел слова Гамлета: «to show... the very age and body of the time his form and pressure» (III, 2, 27—28; «показать... самому возрасту и телу века его внешность и отпечаток»). То же выражение употреблено Тургеневым в письме к М. М. Стасюлевичу от 6 (18) января 1875 г. (М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III. СПб., 1912, стр. 48).

[151] См. письма к Т. Н. Грановскому от 18 (30) мая 1840 г., П. Виардо от 31 марта (12 апреля) 1859 г., Е. Е. Ламберт от 10 (22) декабря 1861 г., В. Делессер от 23 апреля (5 мая) 1865 г., М. А. Милютиной от 19 февраля (2 марта) 1868 г., Ю. П. Вревской от 18 (30) января 1877 г. (Письма, I, 188; III, 287; IV, 312; V, 375; VII, 68; «Щукинский сборник», вып. V, М., 1906, стр. 488).

[152] См. письма к М. А. Бакунину от 8 (20) сентября 1840 г., И. П. Борисову от 5 (17) июня 1864 г., А. А. Фету от 16 (28) августа 1859 г. (Письма, I, 208; V, 262; III, 324 соответственно).

Гервега в 1848 г. он хочет дать ему прочесть в назидание «Короля Лира»; лицемерие Наполеона III напоминает ему Ричарда III,[153] и т. п.

Эта любовь к английскому драматургу передалась и героям произведений Тургенева. Впрочем, в знании Шекспира, которое они обнаруживают, проявилась также и характерная черта эпохи, той культурной среды, которую изображал писатель.

В «Дворянском гнезде» (1858) старик Лемм — «застрявший» в России немецкий музыкант — постоянно читает Шекспира в шлегелевском переводе (II, 155), а «западник» Паншин предлагает ему поспорить о Шекспире (II, 158). «...Есть еще что-то такое на свете, друг Горацио, чего я не испытал», — перефразирует слова Гамлета Павел Александрович Б... в рассказе «Фауст» (1856; VI, 166), и ему вторит Потугин в «Дыме» (1867; IV, 75).[154] Всезнайка Ворошилов в том же романе называет в разговоре предшественников Шекспира Томаса Наша, Пиля, Грина (IV, 26). Матушка героя рассказа «Сон» (1876) вспоминает Макбета, убившего Банко (VIII, 302). Особенно часты шекспировские аллюзии в произведениях, написанных от первого лица, вероятно оттого, что в образы рассказчиков Тургенев вкладывал много своего личного. В рассказе «Три встречи» (1851) герой сравнивает себя с Гамлетом (V, 256); в «Первой любви» (1859) Владимир упоминает Полония, соглашающегося с истолкованием формы облака (VI, 309). Шекспировские образы — Гамлета, Лира, Ричарда III — привлекает в своих пессимистических рассуждениях художник — герой «Довольно» (1861—1865; VII, 47). Петр Гаврилович в повести «Несчастная» (1868) приводит выражение из «Ромео и Джульетты» (VII, 135), а Ридель в рассказе «Стук... стук... стук!» вспоминает слова шута из «Короля Лира» (VIII, 32) и т. д.

Естественно, что Тургенев посильно способствовал популяризации и пропаганде творчества Шекспира. Не одного Толстого убеждал он ознакомиться с английским драматургом. «Читайте Гете, Гомера и Шекспира — это лучше всего», — писал он 6 января 1860 г. М. А. Маркович (Письма, IV, 9).

Живое сочувствие Тургенева вызывали переводы Шекспира на русский язык. «Не приветствуем ли мы с особенным участием каждую попытку передать нам шекспировские творения нашими родными звуками?» — спрашивал он в юбилейной речи (XI, 191). Еще в статье о «Фаусте» Гете в переводе М. П. Вронченко он отмечал значение других его переводческих трудов — «Гамлета» и «Макбета» (см. выше, стр. 259). Он помогал советами А. В. Дружинину, переводившему «Короля Лира» в 1855—1856 гг., а позднее приветствовал его перевод «Кориолана». В письме из Рима от 9 января 1858 г., одобряя переводы А. А. Фета из

---

[153] См. письма к П. Виардо от 18 (30) апреля 1848 г. и А. А. Фету от 21 марта 1870 г. (Письма, I, 297; А. Фет. Мои воспоминания, ч. II, стр. 214).

[154] То же выражение Тургенев употребил в письме к П. В. Анненкову от 4 (16) октября 1863 г. (Письма, V, 165) и в стихотворении в прозе «Молитва» (1881; VIII, 506).

Беранже, Тургенев «благословлял» его «на борьбу гораздо труднейшую — а именно с Шекспиром» (Письма, III, 184) и в дальнейшем строка за строкой проверил переводы Фета с оригиналом и критически их разобрал.[155] Как указывалось выше, можно предполагать, что Тургенев переводил для Кетчера стихотворные вставки в его переводы «Гамлета» и «Двенадцатой ночи».[156] Большой интерес проявлял Тургенев и к немецким переводам сонетов Шекспира, выполненных Боденштедтом. «Перевод сонетов Шекспира составляет для меня nec plus ultra в своем роде», — писал он немецкому поэту 5 (17) июля 1863 г. (Письма, V, 143, 430).[157]

В своих общих определениях Шекспира Тургенев прежде всего подчеркивал поражающие масштабы этой творческой личности, «могучего гения», которому «все человеческое кажется подвластным». «Шекспир берет свои образы отовсюду — с неба, с земли — нет ему запрету; ничто не может избегнуть его всепроницающего взора», он «потрясает... титанической силой победоносного вдохновения», «подавляет... богатством и мощью своей фантазии, блеском высочайшей поэзии, глубиной и обширностью громадного ума» (XI, 181—182), — писал Тургенев в статье «Гамлет и Дон-Кихот». Указание на «громадный ум» Шекспира было для него чрезвычайно важно; оно противостояло романтическим легендам о «стихийном гении», который якобы не ведал, что творит. Это было утверждение интеллектуальной содержательности искусства. Шекспир, согласно Тургеневу, «глубочайший *знаток* человеческого сердца» (XI, 177; курсив мой, — *Ю. Л.*) «Пора перестать хвалить Шекспира за то, что он — мол, дурак», — писал он Фету 10 (22) октября 1865 г. (Письма, VI, 28).

Тургенев не закрывает глаза на особенности шекспировского творчества, неприемлемые для современного эстетического вкуса, он пишет и о «натянутых остротах», «неестественных сравнениях», «приторных кончетти» и о «железной и тупой жестокости, грозном наследии средних веков, варварства» (XI, 181). Но он не позволяет этим недостаткам заслонять величие целого. Шекспир, пишет он 3 (15) января 1857 г. Толстому, «как Природа; иногда ведь какую она имеет мерзкую физиономию... но даже и тогда в ней есть необходимость, правда — и... целесообразность» (Письма, III, 76). Это сравнение с природой было развито в юбилейной речи: «Шекспир, как природа... Как она, он и прост и многосложен — весь, как говорится, на ладони — и бездонно глубок, свободен

---

[155] О помощи Тургенева Дружинину и Фету см. ниже, стр. 476, 512.

[156] Тургенев писал Кетчеру 8 (20) ноября 1869 г.: «...надеюсь через неделю выслать тебе желаемые тобою стихи из „Гамлета“ и „12-й ночи“. Я давно, как ты знаешь, распростился с музой — но для старого приятеля постараюсь тряхнуть стариной» (Письма, VIII, 122).

[157] См. также письма Тургенева к Боденштедту от 17 (29) декабря 1861 г. и 12 (24) февраля 1862 г. (Письма, IV, 318, 338). Отметим попутно, что при посредстве Боденштедта Тургенев вступил в 1864 г. в немецкое Шекспировское общество, организованное в связи с 300-летней годовщиной (см.: H. Rappich. Zum Verhältnis F. Bodenstedts und I. S. Turgenevs zu Shakespeare und zur «Deutschen Shakespeare-Gesellschaft». «Zeitschrift für Slawistik», 1964, Bd. IX, H. 1, SS. 37—44.

до разрушения всяких оков и постоянно исполнен внутренней гармонии и той неуклонной законности, логической необходимости, которая лежит в основании всего живого» (XI, 191—192).

Опираясь на идеи Белинского о народности искусства, считая высшим достоинством художника умение «выразить собой всю сущность своего народа и своего времени» (XI, 20; см. также XI, 9), Тургенев уже в 40-е годы утверждал, что Шекспир принадлежит к тем поэтам, которые бессмертны, «потому что они самобытны, потому что они *народны* и понятны из жизни своего *народа*» (XI, 98). Эта мысль получила дальнейшее развитие в речи о Пушкине (1880). Народный поэт, согласно Тургеневу, — это тот «избранник», «творческой силою» которого «народ достигает сознательно полного, своеобразного выражения своего искусства, своей поэзии» и «тем самым заявляет свое окончательное право на собственное место в истории; он получает свой духовный облик и свой голос» (XI, 212—213). В Англии такой поэт — Шекспир. Правда, простой народ не читает великих поэтов, «даже английский не читает Шекспира», ибо «это вершина, к которой нужно приблизиться», а люди, «стоящие на почве обычной, ежедневной жизни, остаются ниже того уровня».[158] Но «их читает — их нация». Поэтому «Гете, Мольер и Шекспир — народные поэты в истинном значении слова, то есть национальные» (XI, 214—215). А поскольку благодаря национальному поэту народ «вступает в братство с другими, признавшими его народами», то «национальный» получает смысл «всемирного», «как мы называем Шекспира, Гете, Гомера» (XI, 213, 217).

Шекспир, писал Тургенев, воплотил в себе «дух северного человека, дух рефлексии и анализа, дух тяжелый, мрачный, лишенный гармонии и светлых красок, не закругленный в изящные, часто мелкие формы, но глубокий, сильный, разнообразный, самостоятельный, руководящий» (XI, 181). Связь поэта с его страной особенно ярко выразилась в его «драматизированных хрониках». В критической статье о «Смерти Ляпунова» Тургенев приводит «Генрихов» и «Ричардов» Шекспира в пример «истинного патриотизма... понимания народного быта, сочувствия к жизни предков... и к народной гордыне... „Старая Англия“ (Old England) живет и дышит в этих бессмертных произведениях» (XI, 69).

В юбилейной речи Тургенев характеризовал драматурга как деятеля эпохи Возрождения: «Он родился в полном разгаре шестнадцатого века, того века, который, по справедливости, признается едва ли не самым знаменательным в истории европейского развития, века, изобиловавшего великими людьми и великими событиями... На всей Европе еще лежали мрачные тени средних веков, но уже занялась заря новой эпохи — и явившийся миру поэт был в то же время один из полнейших представителей

---

[158] В 1871 г. в рецензии на английский перевод басен Крылова Тургенев отмечал, что Крылова в России, как и Шекспира в Англии, часто цитируют и при этом «те, кто цитирует его, часто даже не подозревают, кому они обязаны тем или иным выражением». Это доказывает, что их произведения «всецело вошли в народную жизнь, то есть возвратились к своему первоисточнику» (XI, 207).

нового начала, неослабно действующего с тех пор и долженствующего пересоздать весь общественный строй: начала гуманности, человечности, свободы» (XI, 188—189).

Гуманистическая сущность шекспировского искусства была особенно дорога Тургеневу — убежденному борцу с крепостничеством, всю жизнь отстаивавшему идею личности, свободной от всякого угнетения. Шекспировские слова «Человек он был!» прилагает он как наибольшую хвалу к Белинскому (X, 312), память которого ему безмерно дорога. А для прославления Шекспира «высшею данью нашего благоговения к торжествующему гению» служат ему строки самого́ драматурга о Бруте:

Природа могла бы встать и промолвить,
Указывая на него: *это был человек!*

(XI, 192)

Тургенев противопоставляет нравственные победы, одержанные шекспировским искусством, кровавым завоеваниям ненавистных ему полководцев — поработителей человечества.[159] «Целый мир им завоеван, — писал он о Шекспире, — его победы прочнее побед Наполеонов и Цезарей» (XI, 190). Для Тургенева человечность Шекспира заключается в той духовной свободе, которой проникнуто его творчество; он называет английского драматурга «самым человечным» и в то же время «самым антихристианским» поэтом, противопоставляя его «величайшему католическому драматическому поэту» Кальдерону, прославляющему «уничижение всего, что составляет достоинство человека, перед божественною волею». «... Я предпочитаю... — заявлял Тургенев, — тип возмущения и индивидуальности».[160]

Подчеркивал Тургенев и объективный характер шекспировского творчества. Он восхищался гением художника, «который, будучи сам во многом сродни своему Гамлету, отделил его от себя свободным движением творческой силы» (XI, 181). «Вы у Шекспира нигде не видите его самого, — говорил он молодой писательнице, — везде перед вами только жизнь, так верно переданная, что вам кажется, будто все само совершается на ваших глазах».[161] В таком утверждении не было ничего нового: об объективности Шекспира давно уже писали и на Западе, и в России. Но для автора «Отцов и детей» оно было особенно важно, ибо служило одновременно обоснованием и оправданием его собственного творческого метода.

Хотя Тургенев никогда не писал специально о шекспировском художественном мастерстве, но отдельные разрозненные замечания показывают,

---

[159] В анкете 1869 г. на вопрос «Кого вы больше всего презираете в истории?» Тургенев ответил: «Наполеона, Торквемаду» (цит. по: А. Островский. Тургенев в записях современников, стр. 365).

[160] Письмо к П. Виардо от 7 (19) декабря 1847 г. (Письма, I, 279, 448—449).

[161] А. А. ‹Луканина›. Мое знакомство с И. С. Тургеневым. «Северный вестник», 1887, № 2, отд. I, стр. 48. В очерке «Человек в серых очках» (1879) слова мусье Франсуа о Шекспире несомненно соответствовали взгляду самого Тургенева: «Он умел видеть, в одно и то же время, и белое и черное, что очень редко; и ни за белое не стоял, ни за черное — что еще реже» (X, 370).

что он его внимательно изучал. В статье о «Смерти Ляпунова» он писал о «двойственных, страстных» натурах, чьи души сотрясают «злые и добрые порывы с одинаковой силой». «Такие люди появляются в смутные, тяжелые времена народных бедствий как бы на вторых планах картины... Шекспир любил изображать такие лица», — замечал Тургенев (XI, 58), вспоминая, вероятно, образы Готспера, Уоррика, Гестингса и других героев хроник. Он разъяснял Толстому умение Шекспира создавать истинно драматические положения, происходящие не из столкновения добродетели со злом, как в мелодраме, и не из внешних бедствий. «Драматические положения, — говорил он, — возникают тогда, когда страдание неизбежно вытекает из характеров людей и их страстей. В драмах Шекспира мы находим именно такие положения».[162] Известен случай, когда Тургенев на материале одной из сцен «Макбета» показывал начинающему драматургу, ка́к надо строить драматический диалог.[163] Наконец, в статье о «Записках ружейного охотника» С. Т. Аксакова он приводил слова Эдгара, описывающего слепому Глостеру крутой морской берег («Король Лир», IV, 6, 11—23) в пример того, как истинный поэт «великими и простыми словами» передает «простоту и величие» природы (XI, 158—159).

Однако Тургенев был противником прямого подражания кому бы то ни было, в том числе и Шекспиру. В статье о трагедии Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» он ссылался на Шекспира и другие «великие имена» «*не для того чтобы подражали им*, но для того, чтобы возбудить честное соревнование» (XI, 98).[164] Художник, по мысли Тургенева, должен идти только от жизни, а не от литературы, даже самой лучшей. Поэтому в письме к Полине Виардо от 26 ноября (8 декабря) 1847 г. он писал: «Тень Шекспира тяготеет над всеми драматическими писателями, они не могут отделаться от воспоминаний; слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили»; от их произведений «разит литературой» (Письма, I, 273, 445).

В речи о Шекспире Тургенев останавливался на значении английского драматурга для России, подчеркивал тот интерес, внимание и преклонение, которые вызывали здесь его произведения, ту духовную близость с ним, которую ощущали русские люди. «Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь. Ступайте в театр, когда даются его пиэсы... и вы убедитесь, что перед вашими глазами совершается живое тесное общение поэта с его слушателями, что каждому знакомы и дороги созданные им образы, понятны и близки мудрые и правдивые слова, вытекшие из сокровищницы его всеобъемлющей души!.. Может ли не существовать особой близости и связи между

[162] С. Л. Толстой. Очерки былого. 2-е изд., Гослитиздат, 1956, стр. 315. Этот разговор отнесен мемуаристом к 1881 г.

[163] См.: Н. Я. Стечькин. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе. СПб., 1903, стр. 9.

[164] Ср. сходную мысль у Чернышевского (выше, стр. 422).

беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем, между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, — и народом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит в почти беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя, — народом, так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, — народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?» (XI, 190—191).

Эта связь национальной самокритичности и близости к Шекспиру возникла в сознании Тургенева закономерно, ибо одним из проявлений этой самокритичности было для него то истолкование, которое он давал шекспировскому образу Гамлета применительно к русским условиям. «Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем французам, — скажем более — чем англичанам?» — спрашивал он (XI, 191). Неизменный интерес русской публики к этой трагедии Шекспира он объяснял «ее стремлением к самосознанию и размышлению», «ее сомнением в самой себе» (XI, 180). Тургеневская интерпретация русского гамлетизма воплотилась во многих его художественных произведениях, но наиболее полное логическое изложение ее содержалось в статье «Гамлет и Дон-Кихот», которая была прочитана писателем в виде речи на публичном чтении, организованном Литературным фондом 10 января 1860 г., и опубликована в журнале «Современник».[165] Задумана же статья была по крайней мере лет за десять до этого и долгое время вынашивалась автором.[166] Она имела остро злободневный общественный смысл. За внешней формой отвлеченных литературно-философских рассуждений стояли раздумья писателя о нравственном облике передового современного общественного деятеля. Статья его ни в какой мере не являлась историческим истолкованием трагедии Шекспира или романа Сервантеса; Гамлет и Дон-Кихот рассматривались вне эпохи их создания, как искони существующие типы — «две коренные, противоположные особенности человеческой природы» (XI, 169). В представлении Тургенева Шекспир «открыл» существовавший в действитель-

---

[165] «Современник», 1860, т. LXXIX, № 1, отд. I, стр. 239—258 (см.: Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот». В сб. «Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы», Горький, 1965, стр. 122—163). Интересно отметить, что за границей Тургенев прослыл автором «Русского Гамлета». Именно в таком качестве французский приятель Тургенева Шарль Эдмон впервые представил его братьям Гонкурам в 1863 г. (см.: Edmond et Jules de Goncourt. Journal. Mémoires de la vie littéraire, t. I, Paris, 1956, p. 1241; запись от 28 февраля 1863 г.).

[166] Письмо Тургенева к Полине Виардо от 13(25) декабря 1847 г., в котором он сравнивал Гамлета с одним из героев Кальдерона, свидетельствует о том, что он уже тогда размышлял над образом датского принца. «Гамлет, — писал он, — более рассудителен, более тонок, более философичен... бездействует вследствие нерешительности, сомнения и размышления» (Письма, I, 281, 451). Об истории написания статьи см. в комментариях к изданиям: И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, Л.—М., 1933, стр. 532—536; И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Сочинения, т. VIII, Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 553—555.

ности тип Гамлета,[167] который вечен. «...Мне сдается, — пишет в своей исповеди герой «Довольно», выражая мысль автора, — что если бы вновь народился Шекспир, ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета» (VII, 46—47).

Выше уже говорилось о том общественном смысле, который вкладывал Белинский в образ Гамлета, о близости гамлетовской рефлексии и раздвоенности дворянским интеллигентам — передовым деятелям 40-х годов. Духовное родство с Гамлетом унаследовал от того времени и Тургенев, недаром он подчеркнул в своей статье: «...почти каждый находит в нем (Гамлете, — *Ю. Л.*) собственные черты»; «темные стороны гамлетовского типа» «именно потому нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее» (XI, 173, 178).[168] Он продолжил критику Белинского, являвшуюся и самокритикой, усилил ее общественный пафос. Но Белинский, критикуя Гамлета, указывал и на его величие, ибо тот общественный слой, с которым он связывал этот образ, был в его время наиболее передовым и прогрессивным. В последующие годы в социальной борьбе выдвинулись новые демократические силы, противостоявшие «гамлетам» 40-х годов, а сами «гамлеты» теряли свое общественное значение, постепенно вырождались и превращались в «лишних людей». Тургенев чутко уловил этот процесс и показал его уже в рассказах «Гамлет Щигровского уезда» (1848) и «Дневник лишнего человека» (1850). В его понимании гамлетизм становится воплощением эгоистического индивидуализма и как следствие — высокомерного отношения к народу.

В таком истолковании Тургенев сближался с теми немецкими интерпретаторами Гамлета, которые были связаны с демократическим движением, приведшим к революционным событиям 1848 г. в Германии, и придавали образу датского принца злободневный политический смысл. Они рассматривали его как своего рода пророческий символ немецкого народа, неспособного к решительной борьбе за свое освобождение. Еще Людвиг Берне считал Гамлета копией немцев («Hamlet», 1829). В дальнейшем эту мысль подхватил Ф. Фрейлиграт, пустивший в оборот выражение: «Гамлет — это Германия» («Hamlet», 1844). Окончательное развитие она получила у Гервинуса, который разбирал трагедию, находясь под свежим впечатлением политических разочарований, пережитых немецким народом в 1848 г.

Уже у Берне наметилось истолкование Гамлета как эгоиста. «Как фихтеанец, — пишет критик о датском принце, — он только и думает о том, что *я есть я*, и только и делает, что сует везде свое Я. Он живет словами,

---

[167] См. письмо Тургенева к Н. А. Некрасову и В. П. Боткину от 25 июля (6 августа) 1855 г. (Письма, II, 301).

[168] Гамлетовские черты находили в Тургеневе и современники. В 1846 г. А. В. Никитенко писал о нем: «...как художник, он производит большею частию нечто неопределенное, бледное или тусклое, в котором мысль ходит иногда ровными, иногда неровными шагами, задумывается, мечтает, улыбается или вздыхает, даже отваживается на дело — и не делает дела, которое уже начала: это истинный Шекспиров Гамлет» («Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV. № 4, отд. V, стр. 48).

и, как историограф своей собственной жизни, постоянно ходит с записною книжкою в кармане».[169]

Еще более определенно об эгоизме Гамлета и подобных ему современных общественных деятелей писал Гервинус: «...непомерный эгоизм, обычный плод исключительно духовной жизни, заставляет их все относить к самим себе, как будто каждый из них в отдельности был представителем целого мира, и со всем тем этот эгоизм не дает им удовлетворить никакому требованию. А когда они начинают сами сознавать такую свою слабость, они обращают свое презрение против самих себя, и Гамлет осмеивает самого себя за то, что такие людишки, как он, осуждены ползти себе между небом и землею».[170]

Близость Тургенева к интерпретаторам, дававшим образу шекспировского героя политическое истолкование, была неслучайной, поскольку его статья имела политический смысл. Характерно, что и он обратился к выяснению проблемы Гамлета, пережив события 1848 г.[171]

«Что же представляет собою Гамлет?» — спрашивал он в статье и отвечал: «Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может... Но это *я*, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно... он скептик — и вечно возится и носится с самим собою; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением. Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не щадит и себя; ум его слишком развит, чтобы удовлетвориться тем, что он в себе находит... отсюда проистекает его ирония... Гамлет с наслаждением, преувеличенно бранит себя... Он не верит в себя — и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет, — и привязан к жизни... Он мечтает о самоубийстве еще до появления тени отца... но он себя не убьет» (XI, 172). «...Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою, кроме следа собственной личности, не оставляют за собою дела. Они не любят и не верят; что же они могут найти?» (XI, 176).

---

[169] Ludwig Börne. Gesammelte Schriften, Tl. I. 3 te Ausg., Stuttgart, 1840, S. 385. Совпадают со статьей Берне и некоторые частные замечания Тургенева в статье «Гамлет и Дон-Кихот» — о Полонии, его разговоре с Гамлетом, о поведении Гамлета по отношению к Офелии и др. Тургенев несомненно был знаком со статьей немецкого критика, с мнениями которого он очень считался. «Я ему верю», — писал он о Берне Грановскому 8 (20) июня 1839 г. (Письма, I, 174).

[170] G. G. Gervinus. Shakespeare, Bd. III. Leipzig, 1849, S. 289. Сходство обнаруживается и в некоторых деталях истолкования образа Гамлета у Гервинуса и Тургенева. Гервинус, например, при разборе трагедии доказывает, что Гамлет не стремится к мщению, а хитрит с собою, выискивает причины, чтобы отложить мщение. Поступок Гамлета по отношению к Розенкранцу и Гильденстерну Гервинус считает низким коварством. А в чувствах Гамлета к Офелии немецкий критик усматривает проявление эгоизма и «смешение в высшей степени чуткой чувствительности и холодного жестокосердия» (там же, стр. 248—252, 291—295).

[171] О связи статьи Тургенева с впечатлениями от революционных событий 1848 г. см.: H. Granjard. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps. Paris, 1954, pp. 255—256. См. там же о значении французской революции 1848 г. для идейного развития Тургенева (стр. 202—210).

Разбирая характер Гамлета, Тургенев несколько раз цитировал трагедию, ссылался на отдельные эпизоды, говорил о других действующих лицах: Офелии, Полонии, Горацио, Розенкранце и т. д. Однако он исходил в сущности не из шекспировского текста, а из своей предвзятой концепции, привлекая лишь то, что могло ее иллюстрировать, опуская то, что ей противоречило, и прибегая подчас к весьма произвольным толкованиям.

Своей интерпретацией Гамлета он стремился показать социальную бесплодность и даже вредность сосредоточенной на себе рефлексии и скепсиса. Проблема эгоистического индивидуализма волновала Тургенева давно. Еще в 1845 г. он рассматривал ее в статье о «Фаусте» Гете в переводе М. П. Вронченко. Характерно, что в новой статье он сравнивает Гамлета, воплощающего «начало отрицания», с Мефистофелем (см. XI, 178—179).

Это отрицание, однако, осмысляется Тургеневым как достоинство датского принца. «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но в зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой»; «зло и ложь» — его «исконные враги». «Скептицизм Гамлета не есть также индифферентизм, и в этом состоит его значение и достоинство... Скептицизм Гамлета, не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью и тем самым становится одним из главных поборников той истины, в которую не может вполне поверить» (XI, 178—179). Таким образом, характеристика Гамлета у Тургенева была диалектически сложной и противоречивой, что объяснялось как объективной сложностью этого социального типа, так и противоречивым отношением к нему писателя.

Гамлету он противопоставил Дон-Кихота, который, согласно его характеристике, выражает «веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое... в истину, находящуюся *вне* отдельного человека... требующую служения и жертв... Он весь живет... для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам... Дон-Кихот энтузиаст, служитель идеи и потому овеян ее сиянием» (XI, 170—171).

Здесь не место выяснять, в какой мере образ Дон-Кихота соотвествовал представлениям Тургенева о революционерах 60-х годов; этот вопрос до сих пор вызывает споры.[172] Несомненно во всяком случае, что сервантесовский герой олицетворял социально-этические категории, противостоявшие гамлетизму в понимании Тургенева. При этом писатель не абсолютизировал превосходство Дон-Кихота. Ламанчский гидальго имел нравственное преимущество, но интеллектуально датский принц возвышался над его духовной ограниченностью и слепотой. Необходимость слияния воедино их достоинств была ясна Тургеневу, но он также видел и невозможность этого, коренящуюся в итоге в ненормальном состоянии общества. «Вот

---

[172] См., например: Я. Эльсберг. Герцен. Жизнь и творчество. 3-е изд., М., 1956, стр. 545; Л. Н. Назарова. Тургенев-критик. В кн.: История русской критики, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 515.

где является нам, — писал он, — столь часто замеченная трагическая сторона человеческой жизни: для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются все более... И вот с одной стороны стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность, а с другой — полубезумные Дон-Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят. Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?» (XI, 179).

Одним из основных положений статьи, принадлежащим исключительно Тургеневу (мы не находим этого ни у одного из его предшественников), была мысль об отношении толпы, массы к Гамлету и Дон-Кихоту. Рассматривая отношение к общественному прогрессу двух типов людей — эгоиста-скептика и преданного идее энтузиаста, Тургенев должен был прежде всего выяснить их способность повести за собой народ, решить вопрос о вождях и массе.

В противоположность Дон-Кихотам, увлекающим за собой людей, Гамлеты, утверждает Тургенев, «точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут»; «они одиноки, а потому бесплодны», масса презирает их за «коренную бесполезность», за неспособность практического применения их мыслей (XI, 175, 177).[173]

Однако в конце статьи, касаясь образа Горацио, писатель указывал: «Одна из важнейших заслуг Гамлетов состоит в том, что они образуют и развивают людей, подобных Горацию, людей, которые, приняв от них семена мысли, оплодотворяют их в своем сердце и разносят их потом по всему миру» (XI, 186). Тем самым утверждение о «коренной бесполезности» Гамлетов рушилось. Это было одним из противоречий статьи, связанных с тем внутренним родством с «гамлетами» его времени, которое ощущал Тургенев, искренне стремившийся обличить и осудить их.[174]

Тургеневское истолкование Гамлета как социально-психологического типа воплотилось во многих его произведениях. По свидетельству одного из современников, писатель говорил: «Шекспир изобразил Гамлета, но разве мы теряем что-нибудь от того, что находим и изображаем современ-

---

[173] Это заключение, несомненно справедливое по отношению к «лишним людям» эпохи Тургенева, никак, однако, не вытекает из трагедии Шекспира. Тургенев допускает явную натяжку, когда высокопоставленного придворного, приближенного короля и королевы Полония, объявляет «представителем массы перед Гамлетом». С другой стороны, он игнорирует прямое указание, содержащееся в трагедии в словах короля Лаэрту, о той «великой любви», которую питает к Гамлету «простой люд» (general gender). «Они, — продолжает король, — покрывают все его недостатки своею любовью» («Hamlet», IV, 7, 19). Тургенев не мог не знать этих слов, но они не укладывались в его концепцию, и он пренебрег ими.

[174] См.: А. Г. Горнфельд. Дон-Кихот и Гамлет. В его кн.: Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924, стр. 19—20, 22.



«Гамлет Щигровского уезда». Рисунок И. С. Тургенева.
Пушкинский Дом

ных Гамлетов? Те герои выработались при одних условиях, наши при других, мы должны, обязаны находить эти условия и их результат!».[175] Но этот «извечный» абстрагированный тип воплощался в творчестве Тургенева в весьма отличные друг от друга индивидуализированные реалистические характеры. Поэтому произведенное ниже установление типологической связи того или иного образа с тургеневской интерпретацией Гамлета не исчерпывает конкретно-исторического и художественного содержания этого образа.

По-видимому, впервые к образу Гамлета Тургенев обратился в 1846 г. при написании расссказа «Петр Петрович Каратаев». Во второй части рассказа опустившийся Каратаев в московском трактире декламирует монологи Гамлета, которые слышал в исполнении Мочалова;[176] в журнальной публикации рассказу предшествовал эпиграф: «Вот благородное угасло сердце!» (слова Горацио о Гамлете).[177] Истолкование образа Гамлета к этому времени еще не сложилось у Тургенева, и Каратаев мало напоминает его последующих гамлетизированных героев, да и эпиграф подчеркивает иной аспект образа (характерно, что впоследствии он был снят). Однако, как справедливо отметил американский исследователь Гибиан,[178] уже в Каратаеве отчетливо ощущается эгоистическое начало, проявляющееся в том, что, удовлетворяя свою страсть, он рискует не собою, а Матреной и впоследствии жалеет себя больше, чем загубленную им возлюбленную.

Концепция Гамлета — «лишнего человека» оформилась у Тургенева в 1848 г. и вскоре получила художественное воплощение в рассказе, соответственно озаглавленном «Гамлет Щигровского уезда» (1849). Герою рассказа, русскому гегельянцу 40-х годов, уже присущи все черты гамлетовского характера, которые впоследствии были охарактеризованы в статье: эгоизм, безверие, всепоглощающая рефлексия, страсть к самоуничижению, беспредметные разговоры о самоубийстве, неспособность к непосредственному чувству, к любви, оторванность от массы и т. д. Как и полагается Гамлету, герой рассказа «сам наносит себе раны, сам себя терзает»; он человек думающий, трагически осознающий свою бесплодность.

Дальнейшее развитие образ получил в «Дневнике лишнего человека» (1850), герой которого Чулкатурин вполне определяется словами статьи о Гамлете: «...постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя, он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает самого себя — и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презреньем» (XI, 172). Тургенев недаром высказывал в статье предположение: «Гамлет, вероятно, вел дневник» (XI, 183); такой «дневник» он написал за

---

175 П. ‹И. Я. Павловский›. Воспоминания об И. С. Тургеневе. «Русский курьер», 1884, 20 мая, № 137, стр. 2.

176 Тургенев допустил ошибку, приводя эти монологи в переводе А. И. Кронеберга, тогда как «Гамлет» с участием Мочалова ставился в переводе Полевого.

177 «Современник», 1847, т. I, № 2, отд. I, стр. 197.

178 В диссертации «Shakespeare in Russia» (1951; машинопись в библиотеке Харвардского университета).

десять лет до этого. Гамлетовские черты обнаруживаются и в образах «лишних людей» последующих произведений Тургенева: герое повести «Ася» (1857), Литвинове в романе «Дым» (1867), Санине в «Вешних водах» (1871) и др.

Теснее всего со статьей «Гамлет и Дон-Кихот» связан роман «Накануне» (1859), писавшийся одновременно с нею.[179] Здесь писатель столкнул друг с другом рефлектирующего эгоиста и самоотверженного энтузиаста.[180] Носителем гамлетовских черт в романе выступает художник Шубин, который сам себя относит к числу «грызунов, гамлетиков, самоедов» (III, 139), говорит о своем эгоизме и самолюбии, постоянно сосредоточен на себе, скептичен и сластолюбив. Воплощением тургеневской концепции Дон-Кихота является болгарин Инсаров, беззаветно преданный идеальной цели освобождения своей родины, готовый во имя этого пойти на любую жертву. Но одно замечание Шубина о нем показывает, что Тургенев не только у Сервантеса, но и у Шекспира находил образ самоотверженного борца за дело, которое он считает правым. Это — Брут из «Юлия Цезаря» — «чистейшее из созданий» драматурга (XI, 192).[181] В Берсеневе, названном Шубиным «мой друг Горацио» (III, 54), отразилось представление писателя и об этом шекспировском персонаже; он лишен эгоизма, верит в истину и добро, способен на самопожертвование, но ограничен, пассивен, предпочитает подчиненное положение (ср. характеристику Горацио в статье: XI, 185—186).

Определяя в статье противоположные типы Гамлета и Дон-Кихота, писатель указывал, однако, что «действительность не допускает таких резких разграничений, что в одном и том же живом существе оба воззрения могут чередоваться, даже сливаться до некоторой степени» (XI, 170). Сочетание в одном характере гамлетовских и донкихотских черт было возможно для Тургенева еще и потому, что, как указывалось выше, Гамлет в его интерпретации вступает в ожесточенный бой со своими исконными врагами — злом и ложью, и это сближает его с Дон-Кихотом.

---

[179] Подробное сопоставление романа «Накануне» и статьи «Гамлет и Дон-Кихот» см. в статье: Н. Л. Бродский. И. С. Тургенев в работе над романом «Накануне». «Свиток», № 2, М., 1922, стр. 81—86.

[180] Первая попытка такого «столкновения» была осуществлена в «Дворянском гнезде» в споре Лаврецкого и Михалевича (гл. XXV). См. об этом в комментарии Т. П. Головановой к «Дворянскому гнезду»: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Сочннения, т. VII, стр. 467—468.

[181] В гл. XXX Шубин говорит об Инсарове:

«Я его видел на днях, лицо, хоть сейчас лепи с него Брута... Вы знаете, кто был Брут, Увар Иваныч?

« — Что знать? человек.

«— Именно: „Человек он был“» (III, 138).

В письме к А. И. Герцену от 15 (27) августа 1862 г. Тургенев писал о Гарибальди: «С невольным трепетом следишь за каждым движением этого *последнего* из героев. Неужели Брут, который не только в истории *всегда*, но даже и у Шекспира гибнет — восторжествует?» (Письма, V, 40). Ср. письмо Тургенева к А. А. Фету от 23 августа (4 сентября) 1862 г. (Письма, V, 44).

«Чередование» (но еще не «слияние») гамлетизма и донкихотства обнаруживается в Рудине — герое одноименного романа (1855). Действительно, эгоистическая погруженность Рудина в самого себя, его анализирующий ум, неумение действовать, холодность сердца, в которой обвиняет его Лежнев, неспособность откликнуться на чувство Натальи — все это сближает его с Гамлетом. Определенные черты Рудина восходят к Гамлету Щигровского уезда.[182] В то же время Рудин, непрактичный энтузиаст, проповедник истины и добра, прожектер, стремящийся осчастливить окружающих его людей и отваживающийся для этого (особенно в эпилоге) на самые рискованные затеи, которые ему самому не сулят ничего, кроме бед и лишений, вполне соответствует тургеневскому представлению о Дон-Кихоте.

В романе «Отцы и дети» (1861) в образе Базарова писатель вновь объединил донкихотские и гамлетовские черты, хотя и в ином сочетании, нежели в Рудине. Базаров — Дон-Кихот своей упорной преданностью исповедуемым им принципам, целеустремленностью, своим умением увлечь за собой последователей, безразличием к жизненным благам и т. д. Но его аналитический ум, неверие, эгоизм, скептическое отношение к окружающим, сомнения, иногда овладевающие им, придают его облику нечто гамлетовское. Да и нигилистическое отрицание в представлении Тургенева было присуще Гамлету. Примечательны последние предсмертные слова Базарова: «Теперь... темнота» (III, 365), очень близкие последним словам Гамлета: «The rest is silence» («Остальное — молчанье»), которое Тургенев цитировал в статье и которыми завершил очерк «Довольно», писавшийся одновременно с романом «Отцы и дети».

Последним тургеневским Гамлетом является Нежданов — герой романа «Новь» (1876). Гамлетизм Нежданова прямо подчеркивается в романе: «Российский Гамлет», — дважды именует его Паклин (IV, 198, 302). И сам Нежданов, размышляя наедине с собой, восклицает: «О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичевания?» (IV, 302). Нежданов — «рефлектор и меланхолик», скептик. Он не верит в дело, которому посвятил себя, и страдает от этого. Он неспособен на беззаветную любовь; сам сознает неполноценность своего чувства к Марианне. Наконец, он аристократ не по одному рождению, но и по склонностям. И тем не менее он занят революционной деятельностью и добросовестно старается отдать ей все свои силы. В зарубежной литературе о Тургеневе уже указывалось, что Нежданов — Гамлет, стремящийся стать Дон-Кихотом,[183] и это трагическое несоответствие объективных целей и субъективных возможностей приводит к роковой развязке в финале. Характерно, что в письме-исповеди к Силину, в котором он приходит к осознанию своей

---

[182] См.: Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, стр. 29—30.

[183] A. Yarmolinsky. Turgenev: the man — his art — his age. London, 1926, p. 302; H. Granjard. Ivan Tourguénev..., p. 413. По свидетельству П. А. Кропоткина, Тургенев, расспрашивая его о судьбе революционера И. Н. Мышкина, так выразил свое восхищение: «Вот *человек*, — ни малейшего следа гамлетовщины» (П. А. Кропоткин. Записки революционера. М.—Л., 1933, стр. 267).

непригодности для революционного дела, Нежданов пишет, что обнаружил Гамлетов даже в народе: «Помнишь, была когда-то — давно тому назад — речь о „лишних“ людях, о Гамлетах? — Представь: такие „лишние люди“ попадаются теперь между крестьянами! — Конечно, с особым оттенком... притом они большей частью чахоточного сложения. — Интересные субъекты — и идут к нам охотно; но собственно для дела — непригодные; так же, как и прежние Гамлеты» (IV, 407).

Начатое Тургеневым соединение имени Гамлета с понятием «лишнего человека» было усвоено в дальнейшем русской литературой. Уже в 1857 г. Н. Г. Чернышевский в статье о «Губернских очерках» Щедрина назвал одного из героев очерков — Буеракина «Гамлетом Крутогорской губернии» (по примеру рассказа Тургенева, на который он ссылался). «Видно, немало у нас Гамлетов в обществе, когда они так часто являются в литературе, — в редкой повести вы не встретите одного из них, если только повесть касается жизни людей с так называемыми благородными убеждениями», — замечал Чернышевский, подчеркивая, что причина дурных поступков, совершаемых Буеракиным, заключена не в характере, «сильном только в бесплодной рефлексии и слабом на дело по причине отсутствия воли», но в ненормальных общественных отношениях.[184]

Близкое тургеневскому понимание современного Гамлета тогда же выразил Л. Н. Толстой. 12 января 1857 г. он набросал в дневнике замысел комедии, одним из героев которой должен был быть «гамлет нашего века, вопиющий больной протест против всего; но безличие».[185]

В дальнейшем, особенно после опубликования статьи «Гамлет и Дон-Кихот», слова «Гамлет» и «лишние люди» стали синонимичны. Так, Д. И. Писарев в статье «Идеализм Платона» (1861) писал: «Такого рода идеализм тяготел над Рудиными и Чулкатуриными прошлого поколения; он породил наших грызунов и гамлетиков, людей с ограниченными умственными средствами и с бесконечными стремлениями».[186] Здесь, правда, нет слова «лишний», назван только Чулкатурин — герой «Дневника лишнего человека». Но это слово встречается в статье А. М. Скабичевского «Наша современная беззаветность» (1875), где о человеке 40-х годов говорится: «...печальный *Гамлет*, всюду *лишний*, всем мозолящий глаза и становящийся в непримиримый разлад со всем окружающим».[187] Из публицистики такое сочетание перешло в художественную литературу. Например, Русанов — герой повести Н. Н. Златовратского «Скиталец» (1884) — жалуется: «Не утешат меня банальные фразы и о том, что мы, мол, люди известные — „Гамлеты“, „Лишние люди“, „Рудины“...».[188] Наконец, Иванов —

---

[184] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 290—291 (см. выше, стр. 421).

[185] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XLVII, М., 1937, стр. 111.

[186] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. I, М., 1955, стр. 81.

[187] А. Скабичевский, Сочинения, т. II, 2-е изд., СПб., 1895, стлб. 80. Курсив мой, — *Ю. Л.*

[188] Н. Златовратский, Собрание сочинений в двух томах, т. II, М., 1891, стр. 155—156.

герой одноименной драмы А. П. Чехова (1899) негодует: «...я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет! Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор!» (д. II, явл. 6).[189]

Так был воспринят тургеневский Гамлет в русской литературе.

Повесть «Степной король Лир» была связана с Шекспиром иначе, чем только что рассмотренные произведения Тургенева. Их гамлетизированные герои выражали определенный тип социальной психологии, который возводился к образу датского принца, как его понимал писатель. Сюжетно эти произведения никак не соотносились с шекспировской трагедией. С другой стороны, Тургенев подчеркивал повсеместное распространение этого типа в русских условиях («Таких Гамлетов во всяком уезде много», — говорил первый из них — Гамлет Щигровского уезда; I, 360). Напротив, история «степного короля Лира», названная так из-за сюжетного сходства с трагедией, рассматривалась как случай исключительный, что подчеркивалось уже во введении к повести. Здесь группа собеседников рассуждает о жизненности шекспировских типов, причем, сообщает рассказчик, «*каждый* из нас называл тех Гамлетов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов Третьих и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться». Этой множественности противостоит единичность Лира, о котором хозяин дома говорит, что он «знавал *одного*», и его сообщение вызывает удивленный и недоверчивый возглас присутствующих: «Как так?» (VII, 237; курсив мой, — *Ю. Л.*).

Тургенев писал повесть с февраля 1869 по июнь 1870 г.; он работал над ней упорно, «переправлял и перепахивал» ее,[190] «употребил все усилия мышц своих».[191] Это было время «сомнений и тягостных раздумий» писателя над судьбами своей родины. Взгляды его, либерала-западника, противостояли равным образом и реакционно-охранительным, и славянофиль-

---

[189] А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, т. IX, М.—Л., 1932, стр. 134. Опровержению статьи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» была посвящена специальная брошюра «Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева» (СПб., 1862, 170 стр.) некоего А. Львова, который задался целью показать, что толкования Тургенева не соответствуют трагедии Шекспира и роману Сервантеса. Львов придирчиво разбирал статью Тургенева строка за строкой, стремясь уличить его в ошибках, неверной интерпретации и т. д. Относительно Гамлета он утверждал, что это — идеалист, недовольный окружающей его жизнью, людьми и самим собою «вследствие вечного стремления к совершенству» (стр. 153). Формально многие возражения Львова были справедливы (правда, нередко в полемическом задоре он сам допускал ошибки). Но общественный злободневный смысл статьи Тургенева остался ему чужд и непонятен. И хотя, по мнению одного рецензента, статья «Гамлет и Дон-Кихот» была «совершенно разбита в прах простыми, здравыми доводами г. Львова» («Книжный вестник», 1863, 15 сентября, № 17, стр. 296), брошюра эта прошла почти незамеченной.

[190] Письмо к Я. П. Полонскому от 16 (28) июня 1870 г. (Письма, VIII, 244).

[191] Письмо к П. В. Анненкову от 11 (23) ноября 1870 г. (Письма, VIII, 310). Историю написания повести «Степной король Лир» см. в комментарии Л. М. Лотман: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Сочинения, т. X, 1965.

ским, и революционно-демократическим взглядам. После «Дыма» с новой силой вспыхивает его спор с Герценом о путях развития России. Тургенев проницательно уловил утопичную сторону воззрений Герцена, видевшего в сельской общине ячейку социализма, а в религиозном расколе — революционные потенции, показал сходство этих воззрений с славянофильскими концепциями особой миссии России. В письме 13 (25) декабря 1867 г. он писал Герцену, что «от общины Россия не знает как отчураться», а старообрядчество — это «глушь, и темь, и тирания». «Что же делать?» — спрашивал он и отвечал: «... возьмите науку, цивилизацию — и лечите этой гомеопатией мало-помалу» (Письма, VII, 13—14). И эта мысль о необходимости цивилизовать русскую жизнь, а не восторгаться тем, что является в ней наследием крепостничества и политической отсталости, стоит за многими произведениями Тургенева конца 60-х годов, в том числе и за «Степным королем Лиром». Характерно, что повесть писалась параллельно с очерком «Семейство Аксаковых и славянофилы» (для «Литературных и житейских воспоминаний»), в котором писатель высказывал «несколько... полезных вещей»,[192] по-видимому противославянофильского толка.

В известном смысле название «Степной король Лир» было противоположно названию появившейся незадолго до этого повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865; последнее название несомненно возникло не без влияния «Гамлета Щигровского уезда»). Между повестью Лескова и трагедией Шекспира нет никаких сюжетных соответствий, история жизни Катерины Измайловой не имеет ничего общего с историей леди Макбет. Но, вводя это имя в заглавие своего произведения, Лесков тем самым декларировал, что преступления его героини — не просто уголовные дела, а подлинная трагедия и что в любом захолустном уезде России[193] в гуще народной жизни можно найти трагические коллизии шекспировских масштабов.[194]

У Тургенева, наоборот, имя в заглавии повести говорило о ее сюжетной общности с шекспировской трагедией, тогда как эпитет «степной» должен был показать, что этот герой «снижен» по сравнению с истинным королем Лиром.[195] Эта мысль писателя была подчеркнута в сохранившейся в рукописи концовке повести, которая не вошла в опубликованный текст. По окончании рассказа собеседники принялись его обсуждать.

---

[192] Письмо к И. П. Борисову от 25 сентября (7 октября) 1869 г. (Письма, VIII, 90). Очерк не был опубликован и, по-видимому, утрачен.

[193] Первоначально повесть называлась: «Леди Макбет нашего уезда» («Эпоха», 1865, № 1).

[194] Своеобразным автокомментарием к повести является спор о народной драме в романе Лескова «Некуда» (1864; кн. I, гл. 26), где герой, выражающий точку зрения автора, доказывает, что «общечеловеческий драматизм в сочинениях Шекспира» не исключает национальной самобытности драмы; он же рассказывает эпизод, в котором уже содержатся отдельные сюжетные мотивы повести «Леди Макбет» (см.: Б. М. Другов. Н. С. Лесков. М., 1957, стр. 30—31).

[195] В «Опыте областного великорусского словаря» (СПб., 1852, стр. 215) приведено курское речение «степовик» со значением: «не знающий общественных приличий, людкости; нелюдим».

«— А все-таки, заметил тот из нас, кто заговорил первый, какой же Харлов — Лир? Помилуйте! Хозяин возразил ему, что дело шло не о воспроизведении всех шекспировских образов — и что Харлова, пожалуй, можно в силу пословицы: „По Сеньке шапка“ — назвать Степным королем Лиром.

«— Разве вот что: „По Сеньке шапка“ — повторили мы и разошлись восвояси».[196]

Подчеркнутое в заглавии сходство с шекспировской трагедией содержалось уже в реальной истории, которую писатель, заимствовавший обычно свои сюжеты из действительности, положил в основу повести.[197] В роли степного короля Лира выступает Мартын Петрович Харлов, дворянин и помещик, привыкший к беспрекословному подчинению своих крепостных и домочадцев, к их трепету и покорности. Повинуясь минутной причуде, он решает еще при жизни отдать свое имение дочерям и уйти на покой. Подобно Лиру он стихийно убежден «в своей неограниченной и несомненной власти», в мудрости «собственного благоусмотрения» (VII, 259, 261). Как и у Шекспира, раздел имения происходит в торжественной обстановке. Дальнейшая судьба Харлова также напоминает судьбу Лира. Дочери постепенно лишают его выговоренного в «раздельном акте» содержания, забирают от него казачка Максимку, продают его лошадь и наконец выселяют из занимаемой им комнаты, заставляя его в осеннюю бурю уйти из дома.

В отличие от Лира Харлов имеет лишь двух дочерей — Анну и Евлампию, соответствующих Гонерилье и Регане. Корделии в повести нет. Правда, некоторые черты Корделии писатель придал Евлампии — младшей и любимой дочери Харлова, которая в сцене раздела благодарит его крайне сдержанно, не унижаясь до угодливого пресмыкательства сестры, что вызывает неудовольствие отца, не доходящее, однако, до конфликта. В то же время Евлампия действительно любит отца, и только ее страсть к мужу сестры Слеткину делает ее послушной исполнительницей его велений. Этот Слеткин, главный виновник унижения Харлова, по своему положению между двумя сестрами напоминает Эдмунда трагедии. Отдаленное соответствие шуту Лира имеет Сувенир — нахлебник в соседнем помещичьем доме, шурин Харлова, постоянно над ним насмехающийся и предсказывающий несчастный исход его отказа от имения. Есть в повести и отдельные частные отголоски шекспировской трагедии.[198]

Общность трагедии Харлова и Лира состоит не только во внешних сюжетных соответствиях. Оба они переживают крах иллюзий, феодальных

---

[196] Беловой автограф в Национальной библиотеке в Париже (сообщено Л. М. Лотман).

[197] См.: М. А. Щепкин. Воспоминания об И. С. Тургеневе и селе Спасском. «Исторический вестник», 1898, т. LXXIII, № 9, стр. 920—921.

[198] Отметим некоторые из них. Харлов говорит: «... скорее *земной шар в раздробление придет*, чем мне от своего слова отступиться» (VII, 270—271). Ср. слова Лира: «А ты, гром всесокрушающий, сплюсни толстую округлость мира» (III, 2, 7—8). В конце повести говорят, что Анна отравила мужа (VII, 310). Ср. с покушением Гонерильи на жизнь своего мужа герцога Альбанского.

по своей сущности, относительно их неотъемлемой власти, принадлежащей им по праву рождения. Но на этом сходство кончается: Лир, «король с головы до ног», как отмечал сам Тургенев (см. XI, 378), велик и в счастье, и в бедствиях; величие Харлова мнимое. Человек огромной физической силы, истинный богатырь, он, однако, гордится не этим действительным своим преимуществом, а иллюзорными достоинствами. С самого начала повести подчеркиваются его непомерные претензии, не соответствующие убожеству его существования. Мелкий помещик, он кичится своей мифической родословной от «вшеда Харлуса»; свои владения он горделиво именует — «моя держава», а эта «держава» — всего лишь «несколько плохих мужичьих избенок»; «палаты», как он торжественно называет свое жилье, «походили на карточный домик» (VII, 246) и т. д. Но Харлов мнит себя чуть ли не монархом: «Поцарствовал, будет с меня!» (VII, 261) — говорит он при разделе; крестьян своих он зовет «подданными» (VII, 264); «...кто же может... против моей воли пойти? Да в свете власти такой нет» (VII, 267), — похваляется он. Между тем в доме богатой помещицы, от которой он фактически зависим, его не пускают дальше столовой (см. VII, 242).

Харлов обладает подлинными нравственными достоинствами: он неглуп, прям, ни в ком не заискивает, ему присущи душевная широта и удаль («Русский был человек»; VII, 244). Но крепостнические нравы и невежество изуродовали его; гордость его превратилась в бессмысленную спесь, в самодурство, преодолеть которое он не может. Мысль, пробивающаяся в его сознании, не находит разумного исхода. В унижении он начинает размышлять подобно Лиру о «бедных, нагих горемыках»,[199] но истинное прозрение ему недоступно. Лир в своем мудром безумии провозглашает: «никто не виновен» («none does offend»; IV, 6, 173), он возвышается над всеми как судия, и Тургенев видел в этом основной смысл трагедии.[200] Темный и дикий Харлов (в набросках повести он назван: «совершенный дикарь»,[201] неспособен подняться над своими страстями, и он погибает в порыве мстительной ярости под обломками разрушаемого им собственного жилища. «Я пропащий человек!» — дважды восклицает он перед смертью (VII, 302, 303), подводя этой фразой итог своей жизни.

---

[199] «„Хоть бы ты пользу кому в жизни сделал! — размышлял я так-то: — бедных награждал, крестьян на волю отпустил, что ли, за то, что век их заедал! Ведь ты перед богом за них ответчик! Вот когда тебе отливаются их слезки!“. И какая теперь их судьба: была яма глубокая и при мне — что греха таить, а теперь и дна не видать!» (VII, 292).

[200] К этой мысли Тургенев неоднократно возвращался. «Шекспир опять заставил бы Лира повторить свое жестокое: „нет виноватых“ — что другими словами значит: „нет и правых“» («Довольно»; VII, 47); «„Нет виноватых“, — говорит Лир... да нет и правых» (письмо к Ю. П. Вревской от 18 (30) января 1877 г.; XII, 507); в письме к Л. Я. Стечькиной (январь 1879 г.) Тургенев писал, что ее роману в качестве заглавия «лучше бы шло шекспировское (в Лире): „Ни правых, ни виноватых“» (Н. Я. Стечькин. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе, стр. 15). В юбилейной речи Шекспир был назван «беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем» (XI, 191).

[201] А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. М.—Л., 1931, стр. 94.

Психологическая проблема, поставленная в повести, — преломление трагедии Лира в условиях крепостного быта — перерастала в проблему общественную — обличение «темного царства» крепостничества, не утратившего своей силы и в России 1870 г., «глуши, и теми, и тирании», царивших в глубине страны. Эта направленность повести вызвала нападки на Тургенева справа, которые подчас принимали форму «защиты» Шекспира от Тургенева. Н. Н. Страхов, критик и теоретик «почвенничества», стремившийся уличить писателя в презрении к родине, утверждал, что он «переложил Шекспира на русские нравы, пародировал одну из чудеснейших его драм».[202] А. А. Фет в письме к И. П. Борисову от 25 октября 1870 г. заявлял, что в повести «поэзии нет»; «точно философско-эстетическая критика на Лира Шекспира, дескать, вот это что значит — вы поймите, дураки!».[203] Но особено злобным был отзыв Гончарова в его направленном против Тургенева памфлете «Необыкновенная история». «Он (Тургенев, — *Ю. Л.*) пробовал портить даже Шекспира: ну, там, конечно, испортить не мог. Вышли карикатуры, например *Степной король Лир...* Можно ли так издеваться над трагическою колоссальною фигурою короля Лира и ставить это великое имя ярлыком над шутовскою фигурою грязного и глупого захолустника, замечательного только тем, что он „*чревом сдвигает с места бильярд*“, „*съедает три горшка каши*“ и „*издает скверный запах*“!!»[204] — негодовал Гончаров.

Несправедливость подобных обвинений очевидна, особенно если учесть глубокое преклонение перед английским драматургом Тургенева, который больше чем кто-либо из русских писателей середины XIX в. занимался изучением, истолкованием и популяризацией Шекспира. В то же время творческое переосмысление Тургеневым шекспировских образов показывает, что во всех его раздумьях мысль писателя неизменно возвращалась к тому, что его волновало больше всего: к судьбам его страны, его народа.

2

К 1855 г. на русский язык была переведена 31 из 37 канонических пьес Шекспира. Пять из шести непереведенных пьес принадлежали к слабейшим произведениям драматурга и не привлекали внимания переводчиков; они появились на русском языке лишь в составе полных собраний драматических произведений Шекспира. Только драма «Мера за меру» была впервые переведена отдельно в 1865 г.[1] Переводчики Шекспира 60-х годов обращались в основном к произведениям уже переведенным, стремясь добиться лучшего их воплощения на родном языке. Пьесы, существовавшие только в прозаическом переводе, переводятся стихами.

---

[202] Н. Страхов. Последние произведения Тургенева. «Заря», 1871, № 2, отд. II, стр. 28.

[203] ГБЛ, ф. 315, карт. 2, ед. хр. 30.

[204] Сборник Российской Публичной библиотеки, т. II. Пгр., 1924, стр. 38.

[1] В. Шекспир. Мера за меру. Драма в пяти действиях. Перевод П. Альберта. «Русская сцена», 1865, т. I, № 1, стр. 1—162.

Вообще, кроме Кетчера, возобновившего в 1862 г. свое издание, никто в 60-е годы прозой Шекспира уже не переводит. Наиболее интенсивной переводческой деятельностью отмечены юбилейный 1864 год и следующий за ним 1865-й.

О растущем интересе читающей публики к Шекспиру свидетельствует не только выход новых переводов, но и переиздание старых — явление, почти неизвестное в предшествующие периоды.[2] Переиздаются переводы А. И. Кронеберга: «Гамлет» (1860) и «Макбет» (1862), И. В. Росковшевко: «Ромео и Джульетта» (1861). Перевод «Короля Лира», сделанный А. В. Дружининым и опубликованный в «Современнике» в 1856 г., выдерживает три отдельных издания (1857, 1858, 1859). По два раз печатаются в разных журналах «Сон в летнюю ночь» в переводе А. А. Григорьева (1857 и 1860) и «Гамлет» — М. А. Загуляева (1861 и 1862).

Для 60-х годов характерна профессионализация переводческого дела. В 30—40-е годы Шекспира переводили в основном или литераторы, для которых перевод был побочным делом (Н. А. Полевой, И. И. Панаев, М. Н. Катков, Н. Ф. Павлов и др.), или даже нелитераторы, любители, посвящавшие Шекспиру свободное от службы время (М. П. Вронченко, Н. Х. Кетчер, И. В. Росковшенко, В. М. Лазаревский и др.), или, наконец, дилетанты вроде Н. М. Сатина. Профессиональный переводчик, как А. И. Кронеберг, для этого времени нетипичен. Напротив, в 60-е годы, особенно во второй их половине, появляется значительная группа профессиональных поэтов-переводчиков, которые могут на заказ удовлетворительно переводить любых европейских авторов. Некоторые из них — П. И. Вейнберг, А. Л. Соколовский, Ф. Б. Миллер и др. — обращаются к переводу Шекспира, учитывая интерес публики к английскому драматургу.

Потребности публики, накопление определенного числа переводов, выдержавших проверку временем, наконец, появление переводчиков-профессионалов — все это создавало предпосылки для издания полного собрания драматических произведений Шекспира в русском переводе. В это же время выходит ряд подобных изданий, подводящих итог усвоению в России крупнейших западноевропейских писателей: Шиллера (1858—1861), Гете (1865—1871), Гейне (1864—1882), Байрона (1864—1866). О настоятельной необходимости полного собрания сочинений Шекспира неоднократно говорит русская печать, чаще всего «Голос» — либеральная газета, издававшаяся А. А. Краевским. Весной 1865 г. рецензент «Голоса» писал: «Наше общество, давно знакомое с английским драматургом... можно сказать, сроднилось с Шекспиром и самым сочувствием своим постоянно вызывает новые переводы его сочинений. Вот почему, радуясь всем хорошим переводам его отдельных драм, мы тем с большим нетерпением ожидаем полного издания всех драматических сочинений Шекспира... При удачном исполнении подобного издания в коллективном переводе, состав-

---

[2] Были только переиздания «Гамлета» — в переделке С. Висковатова (СПб., 1829) и в переводе Н. А. Полевого («Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 3).

ленном большею частью из прежде напечатанных трудов, ему можно предсказать несомненный и блестящий успех. Выбирать есть из чего. Нам кажется, что при удачном выборе редактора для такого предприятия наша публика может получить полное собрание драматических произведений Шекспира, не уступающее лучшим изданиям этого рода не только во Франции, но даже и в Германии».[3]

И такое издание было действительно осуществлено под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля в 1865—1868 гг. Кроме того, попытку издать полного Шекспира предпринимает в 1865 г. В. Д. Костомаров, но его издание прекратилось на втором выпуске.

Пресса 60-х годов проявляет значительно меньший интерес к выходу переводов Шекспира, чем это было раньше. Незавершенное издание Кетчера вызвало в 40-е годы появление тридцати пяти рецензий, полное издание Некрасова—Гербеля — всего лишь четырнадцати. «Гамлет» в переводе А. И. Кронеберга рецензировался в 1844 г. шесть раз, в переводе М. А. Загуляева в 1861 г. — один. Многие из новых переводов вообще не вызвали откликов в печати.

Не только уменьшилось число рецензий, но и изменился их характер. П. И. Вейнберг с полным основанием писал впоследствии: «Когда появилось гербелевское издание сочинений Шекспира — а это было *первое полное* собрание его переводов на русском языке... — ни в одном журнале нашем, в газетах же и подавно, не дали, сколько мне известно, не только подробного серьезно критического разбора, но даже мало-мальски самостоятельного и солидного отзыва; везде все дело ограничивалось более или менее кратким „извещением“ чисто библиографического характера».[4]

Причина этого несомненно заключалась в том, что, как отмечалось выше, для критики 60-х годов творчество Шекспира утратило былую актуальность. Характерно, что в это время в рецензиях на переводы почти не обсуждаются переводческие принципы. Это не значит, однако, что теоретические расхождения в этой области прекратились. О. В. Мильчевский, опубликовавший в 1865 г. перевод «Веселые виндзорские барыньки», писал в предисловии: «Относительно сущности этого рода работ (переводов Шекспира, — *Ю. Л.*) писатели еще не сговорились и не условились. Одни говорят, что нужно передавать только дух и смысл сочинений, другие преимущественно хлопочут о передаче внешней их формы, третьи стараются совместить то и другое и хлопочут о возможно большем сообщении языку колорита подлинника».[5] Однако споры по этим вопросам ведут уже не критики, как в 40-е годы, а почти исключительно сами переводчики.

---

[3] «Голос», 1865, 28 апреля (10 мая), № 116, стр. 2.
[4] ЖМНП, 1889, ч. CCLXIV, № 8, стр. 438.
[5] «Русская сцена», 1865, № 4—5, отд. I, стр. 4.

Из переводчиков 60-х годов наиболее значительный вклад в создание «русского Шекспира» внес Александр Васильевич Дружинин (1824—1864). В его многоразличном литературном наследии переводы четырех пьес Шекспира оказались наиболее долговечными; они (особенно «Король Лир») многократно переиздавались, ставились на сцене и читались вплоть до советского времени.

Выше уже была охарактеризована позиция Дружинина в борьбе вокруг Шекспира в 60-е годы. Здесь же следует отметить, что, хотя, по его мысли, Шекспир должен был противостоять «псевдореализму» «подражателей Гоголя», т. е. реалистической и демократической литературе, переводы Дружинина из Шекспира несомненно имели положительное значение для русской культуры.

Переводить Шекспира Дружинин начал в то знаменательное время, после смерти Николая I, когда крупнейшим русским писателям, группировавшимся вокруг «Современника», казалось, что в русской литературе наступила пора общего благоденствия и процветания. Сам Дружинин еще тесно связан с некрасовским журналом, в котором он был одним из самых деятельных сотрудников в период «мрачного семилетия». И, хотя он взял на себя редактирование «Библиотеки для чтения», он был убежден, что теперь это будут «два журнала, живущих в согласии»,[6] и мог только укрепиться в таком убеждении после того, как в «Современнике» появился хвалебный отзыв Н. Г. Чернышевского о деятельности нового редактора «Библиотеки».[7]

Он находится в самом центре литературной жизни. «Надо вам знать, Иван Сергеевич, — сообщал Тургеневу в 1856 г. Е. Я. Колбасьин, — что Дружинин теперь звезда первой величины, все вокруг него вертится».[8] Сам он чувствует себя в расцвете творческих сил, прославленным литературным мэтром; он приветствует молодое поколение и готов его просвещать.[9] Он и принимается за перевод Шекспира именно для этого молодого поколения, которое, как он сам писал, «еще не вполне знакомо с чудесами мировой поэзии, которое знает Шекспира лишь понаслышке, которое... будет жить и действовать тогда, как мы состареемся и сойдем со сцены» (III, 14).[10] Таким образом, первоначальное обращение Дружинина к Шекспиру носило отчетливый культурно-просветительный характер.

---

[6] Письмо Дружинина к М. Н. Лонгинову от 25 декабря 1855 г.: ИРЛИ, 23171/CLXVI б. 13.

[7] Заметки о журналах. Октябрь 1856. «Современник», 1855, т. LX, № 11, Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1947, стр. 708—711.

[8] Тургенев и круг «Современника». М.—Л., 1930, стр. 299 (письмо от 2 декабря 1856 г.).

[9] Еще 26 сентября 1854 г. Дружинин писал молодому офицеру и начинающему писателю М. А. Ливенцову: «Пускай являются новые люди, пускай их ласкают и награждают — наша доля все-таки будет довольно завидна, я по крайней мере сочту себя счастливым, видя успехи моих преемников» (ИРЛИ, 9727/LIX б. 36. л. 24).

[10] Здесь и ниже в разделе о Дружинине ссылки в тексте указывают на издание: А. В. Дружинин, Собрание сочинений, тт. I—VIII, ред. Н. В. Гербеля, СПб., 1865—1867.

Первым переводом Дружинина был «Король Лир». Выбор определялся не только тем, что произведение нравилось ему самому и годом раньше он читал «последние сцены Лира... с невольными криками изумления».[11] Это была единственная из великих шекспировских трагедий, которая к тому времени не имела удовлетворительного перевода. Белинский еще в 1840 г. писал о необходимости «перевести „Лира“, который опозорен на Руси переводом Якимова и переделкою Каратыгина»,[12] и с тех пор положение не изменилось.

По дневнику Дружинина мы можем проследить шаг за шагом ход его работы над переводом. 23 ноября 1855 г. он решает приняться за этот труд, который отныне становится основным его занятием.[13] Даже новый, 1856 год он встретил, «как следует честному российскому литератору, за работой. Переводил Короля Лира (сцены во время бури)».[14] Перевод был кончен во второй половине мая в Кунцове у Боткина, которому Дружинин посвятил свой труд при первом его опубликовании. Там же в мае— июне Дружинин написал вступительный этюд к переводу.[15]

С самого начала работа Дружинина была в центре внимания русских литераторов. Тут сказались и общий подъем интереса к Шекспиру в середине 50-х годов, и то кратковременное сплочение писателей, которое наблюдалось в 1855—1856 гг. В своем вступлении к «Королю Лиру» Дружинин с полным основанием мог писать о «радушном содействии» его работе со стороны товарищей по литературе. «Сцена за сценой была нами читана в обществах лиц, имеющих почетный голос во всяком литературном деле; каждый сомнительный оборот обсуживался тщательно; стихи неверные или неудачные изменялись общими силами; на многие меткие и поэтические обороты перевода можно указать как на светлые места труда, принадлежащие не нам, а лицам, более нас сведущим в деле русской поэзии» (III, 12). Из дневника Дружинина мы узнаем, что этими лицами, слушавшими и обсуждавшими его перевод, были: Тургенев, Некрасов, Толстой, Гончаров, Григорович, Боткин, Анненков, Фет, Майков, Михайлов, Полонский и Панаев. Из них больше всего помогали ему Тургенев, Некрасов и Боткин.[16] Дружинин даже ездил летом 1856 г. в Москву и читал «Короля

---

[11] Дневник А. В. Дружинина. ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 156 (запись от 28 августа 1854 г.).

[12] Письмо к В. П. Боткину от 11 декабря 1840 г.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, М., 1956, стр. 578.

[13] ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 182.

[14] Там же, л. 189 об. (запись: «по пробитии 12 часов»).

[15] Там же, лл. 199—201.

[16] Приводим для примера две выдержки из дневника: «Вчера после обеда, данного Васинькой (В. П. Боткиным, — *Ю. Л.*) у Некрасова, прочел Тургеневу первые сцены моего перевода Лира. Дни за два я читал их Некрасову, который приветствовал их с восхищением, но надо было знать мнение человека, хорошо знакомого с Шакеспиром <sic!>. Вообще я до крайности ценю вкус Тургенева, не взирая на его способность к увлечению и страсть к *писунам*. Но и он произнес отзыв в высшей степени одобрительный. Итак, перевод Лнра будет продолжаться с усердием» (ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 188 об.; запись от 21 декабря 1855 г.); «Во вторник, после обеда,

Лира» славянофилам, групировавшимся вокруг «Русской беседы», А. Григорьеву, Хомякову, Филиппову, Шаповалову, Садовскому и другим и также встретил одобрение.[17]

Этот интерес к переводу Дружинина отразился и в современной переписке. Боткин 7 июня 1856 г. сообщал Анненкову, что Дружинин кончил «Лира» и принялся за вступительный этюд.[18] Тургенев в письмах к Дружинину от 28 мая и 30 октября 1856 г. выражал радость, что перевод кончен и писал о нетерпении, с которым он его ожидает.[19] Панаев в письме к Боткину от 28 сентября 1856 г. одобрял этюд[20] и т. д.

Вступительный этюд Дружинина открывался изложением переводческих принципов. Формулируя их, Дружинин воспользовался понятием «поэтического перевода», установленным Белинским в статье о «Гамлете» в переводе Н. А. Полевого (см. выше), и, по-видимому, учитывал опыт лучших переводчиков Шекспира 40-х годов, которые облегчали шекспировский текст для достижения изящества перевода и его доходчивости. Дружинин в сущности не открыл ничего нового, он только теоретически обобщил существующую практику и был последовательнее своих предшественников.

Еще в 1850 г. в связи с появлением «Ричарда III» в переводе Г. П. Данилевского Дружинин указывал на неприемлемость для русского читателя «неестественно цветистого слога Шекспира» с его «громогласными метафорами» и «напыщенными выражениями» (VI, 347). Обстоятельнее он писал об этом, рецензируя «Макбета» в переводе М. Лихонина (1854), в котором переводчик сознательно старался сохранить метафоры Шекспира, как бы странно они ни звучали по-русски. Дружинин же утверждал, что метафоричность английского поэта «решительно несовместна с духом русского языка и просто русским духом», и тогда уже вкратце изложил свою точку зрения, указав, что «теперь нам нужны переводы поэтические, хотя бы отчасти и своевольные» (VI, 784, 787).[21]

Содержание понятия «поэтический перевод» было раскрыто во вступлении к «Королю Лиру». Дружинин даже сослался на Белинского (хотя и не назвал его имени), но в своем изложении несколько исказил мысли Белинского, ибо ему было важно утвердить принцип «поэтического перевода», а Белинский, как мы помним, высшей формой считал перевод «художественный».

у Некрасова читал в ареопаге все, что было готово из Короля Лира... Результатом чтения я остался весьма доволен. Вот мои слушатели: Толстой, Майков, Некрасов, Анненков, Гончаров, Фет, Панаев, Григорович. Самым пламенным оказался Павел Васильевич (Анненков, — *Ю. Л.*). Теперь дело о Лире есть дело решенное» (там же, л. 193—193 об.; запись от 29 января 1856 г.).

[17] ЦГАЛИ, ф. 167, 3, ед. хр. 108, лл. 199 об.—200 (записи от 23 и 27 мая 1856 г.).

[18] П. В. Анненков и его друзья, т. I, СПб., 1892, стр. 572.

[19] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 360; т. III, стр. 30.

[20] Тургенев и круг «Современника», стр. 390.

[21] Близкая мысль содержалась в рецензии К. Полевого на перевод Лихонина: «Поэтический перевод, иногда отступающий от подлинника в частностях, дает больше верное общее впечатление» («Северная пчела», 1854, 5 июля, № 147, стр. 688).

«Много лет тому назад, — писал Дружинин, — один из лучших наших критиков (т. е. Белинский, — *Ю. Л.*)... разделил все переводы замечательных поэтических произведений на два отдела. К первому должны были относиться переводы буквальные, точные, подстрочно близкие к подлиннику, ко второму же — те труды, в которых переводчик, по необходимости жертвуя буквально полнотою и верностью, более всего старается воссоздать на своем родном языке ту поэзию, которая поразила его в переводимом творении» (III, 3). И дальше Дружинин переходил к изложению собственных принципов перевода: «Решаясь на поэтический перевод „Короля Лира“, мы оставили всякое преувеличенное благоговение к букве оригинала. Метафоры и обороты, несовместные с духом русского языка, мы смягчали или исключали вовсе... Твердо веря, что поэзия Шекспира, несмотря на честный труд множества переводчиков, до сих пор еще не понята у нас как следует, мы прилагали все наши силы к разъяснению и упрощению этой поэзии» (III, 4).

«Поэтический перевод» в понимании Дружинина был, таким образом, своего рода «адаптацией» переводимого произведения, приспособлением его к уровню широких кругов публики. Но эта адаптация не была произволом переводчика. Дружинин внимательнейшим образом изучал Шекспира, историю и текстологию его произведений, его стиль. Он стремился, чтобы английский писатель в переводе сохранял свою индивидуальность, чтобы Шекспир оставался Шекспиром. Сам он имел лишь «намерение стать посредником между великим большинством нашей публики и духом Шекспировой поэзии» (III, 7).

Под свои принципы Дружинин подводил историческое обоснование. Он писал о различиях русского и английского языков, о том, как образовался литературный язык елизаветинской Англии, об эвфуизме, который через поэзию перешел «в плоть и кровь» английского народа, но остается чуждым русскому языку, складывавшемуся в иных условиях, и т. д. «По национальному развитию своему... всякий русский человек есть враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистого слова» (III, 8), — утверждал он. В сущности это была генерализация того своеобразного языкового аскетизма и рационализма, который установился в русской литературе 60-х годов.

Переводческие принципы Дружинина покоились на убеждении, что шекспировский метафоризм представляет собою своего рода стилистические украшения, которые могут быть опущены. И в этом состоял основной порок отстаиваемого им понятия «поэтического перевода», который, несмотря на свое название, в действительности делал текст более прозаичным. Однако необходимо отметить, что Дружинин, также следуя мыслям, высказанным Белинским в статье о «Гамлете» Полевого, признавал «поэтический перевод» явлением временным, вынужденным. Уже в 1858 г. в предисловии к своему переводу «Кориолана» он писал: «Мы думаем, что большинству читателей необходимо знакомиться с Шекспиром чрез поэтические, по возможности популярные переводы его творений; но одного такого знакомства еще недостаточно. Освоиваясь с *духом* поэта, надо, по

мере своих сил, сближаться и с его языком во всех подробностях. Признавая вполне, что в настоящее время, при настоящем положении русского языка и малом знакомстве нашей публики с Шекспиром буквальный перевод некоторых Шекспировых фраз положительно невозможен, мы этим никак не хотим сказать, чтоб *он был невозможен и на будущее время*. Несколько лишних десятилетий, без сомнения, подвинут дело лучше всяких усилий со стороны переводчиков; в этот период русский язык обогатится, установится и приобретет бо́льшую гибкость, а между тем изучение Шекспира у нас подвинется, и трагедии великого человека будут делаться знакомее и знакомее русским людям» (III, 179).

Цели, которые ставил перед собой Дружинин-переводчик, были внешне демократичными. Он подчеркивал: «Передавая вдохновенные слова вдохновеннейшего из поэтов вселенной, мы старались, чтобы слова эти сделались доступны всем русским читателям без различия пола, возраста и развития... Мы стремились к тому, чтобы перевод наш не утомил самого неразвитого читателя, не поразил ни одного человека, воспитанного на простой русской речи» (III, 4). Еще раньше в «Письмах иногороднего подписчика» Дружинин указывал на необходимость для переводчика думать не только о «духе языка», на который делается перевод, но и «о духе читателей, для которых этот перевод готовится!» (VI, 786). Однако этот демократизм имел свою оборотную сторону, ибо с помощью «общедоступного» Шекспира Дружинин рассчитывал отвлечь читателей от реалистической литературы, создать «противовесие реализму в искусстве» (VII, 444).

При всей их ограниченности и ошибочности с современной точки зрения дружининские принципы перевода были закономерны для своего времени. И хотя в переводе Дружинина «Король Лир» вышел в известной мере обедненным, но только благодаря этому талантливому переводу, выполненному с большим художественным мастерством и далеко оставившему позади все три перевода, существовавшие раньше, — Гнедича, Якимова и Каратыгина, эта великая шекспировская трагедия утвердилась в русской литературе и на русской сцене. Дружинин сумел передать многообразие и интонационное богатство трагедии. Его Лир был различным в разных сценах. Вот он в бурю, сам познав страдание, размышляет над горестями «меньших братьев»:

Вы бедные, нагие несчастливцы...
Как вы перенесете ночь такую,
С пустым желудком, в рубище дырявом,
Без крова над бездомной головой?
Кто приютнт вас, бедные? Как мало
Об этом думал я!

(III, 112)

Вот безумный Лир на вопрос слепого Глостера: «Неужли здесь король?» — вспоминает о своем сане и отвечает величественно:

Король! король от головы до ног!
Гляди, как дрожь рабов моих колотит,
Когда гляжу на них я. Человека
Я этого прощаю: он невинен.

(III, 143)

Вот он, пленный, говорит с Корделией, и в его словах звучат нежность и смирение:

...скорей уйдем в темницу!
Мы станем петь в ней, будто птицы в клетке.
Когда запросишь ты, чтоб я тебя
Благословил, я сам, склонив колени,
Прощенья буду у тебя просить!

(III, 159)

И вот, наконец, его отчаяние над трупом убитой дочери:

О, войте! войте! войте! вы из камня
Из камня люди! Если б я имел
И столько глаз и столько языков,
От слез моих и стонов свод небесный
Распался бы! Она навек заснула!

(III, 169)

Рассмотрим же, как воплотились на практике дружининские принципы перевода. Во вступлении к «Королю Лиру» он писал о трех практических задачах, стоявших перед ним. Первая — «помочь читателю уразуметь и оценить все великое произведение, нами избранное, в его общей драматической сложности» (III, 9) — решалась с помощью аналитического очерка характеров трагедии, который занимал вторую часть вступительного этюда, и примечаний к пьесе. Вторая задача касалась уже собственно перевода, она состояла в сокращении «тех частностей драмы, которые или без нужды замедляли ее течение, или, по своей резкости, не годились для читателя наших понятий» (III, 9). Анализ перевода показывает, что Дружинин произвел в «Короле Лире» более ста изъятий объемом от двух-трех слов до десятка строк (мы имеем в виду именно изъятия, а не сокращения, вынужденные бо́льшим объемом русских слов по сравнению с английскими). Правда, он заверял читателей, что «ни до одной сколько-нибудь важной подробности мы не коснулись» (III, 10), но это было не совсем так. Чуть не вдвое была сокращена роль шута. Считая, что образ этот «не есть целое поэтическое создание», что «речи его однообразны и часто натянуты, его остроты унылы и грубы, песни его иногда непонятны, иногда неблагопристойны без всякой надобности» (III, 30), Дружинин выбросил многие реплики шута и часть его песен. Такому же сокращению подверглась роль Эдгара в III действии, когда он, спасаясь от отца, принимает на себя личину сумасшедшего Тома и многие слова его темны и невразумительны. Дружинин объяснял эти сокращения тем, что для читателя часть реплик шута и Эдгара «замедляет действие и, без нужды склоняя его к рассуждению о том, что в пьесе высказывается запутанным, непонятным образом, не награждает его за эти неудобства никаким наслаждением» (III, 11).

Разумеется, Дружинин изъял и все места, казавшиеся ему непристойными. Сюда попали и скабрезные шутки Глостера в разговоре с Кентом о незаконном происхождении Эдмунда (д. I, сц. 1), и рассуждение самого Эдмунда о своем рождении (д. I, сц. 2), и монолог Лира о прелюбодеянии (д. IV, сц. 6), и многие из бранных эпитетов, которыми щедро на-

граждают друг друга шекспировские герои. Если шекспировский Лир, кляня Гонерилью, называет ее «болезнь моего тела, которую поневоле должен называть своею; ты чирей, чумная язва, вздутый карбункул моей испортившейся крови» («a disease that's in my flesh, Which I must needs call mine: thou art a boil, A plague-sore, an embossed carbuncle In my corrupted blood»; II, 4, 225—228), то у Дружинина он выражается гораздо короче и мягче: «недуг мой, язва злая, Которую я признаю своей» (III, 102).

Изымались Дружининым и имена собственные, которые были бы непонятны читателю без комментария. Кент, например, упоминает Сарумскую равнину и легендарный Кэмлот (II, 2, 88—89), в переводе упоминание опущено. Опущены и имена злых духов, которых называет Том-Эдгар: Флиббертиджибет, Смалкин, Модо, Маху, Фратеретто (III, 4, 118, 144, 148; III, 6, 8) и т. п.

Дружинин упрощал обороты, казавшиеся ему слишком сложными и тяжелыми. Например, из слов Гонерильи, изъявляющей свою любовь к Лиру в первой сцене трагедии, он исключил две строки, считая, видимо, что достаточно заверений, содержащихся в остальных пяти.

Подобные сокращения обедняли шекспировский текст. Ограничимся одним примером. В начале последней сцены трагедии Эдмунд приказывает офицеру идти в тюрьму, где заточены Лир и Корделия, и исполнить то, что сказано в записке, которую он ему вручает (в записке приказ повесить пленников). У Шекспира офицер отвечает: «Я не умею ни возить телегу, ни есть сухой овес, но если это в человеческих силах, я сделаю» («I cannot draw a cart nor eat dried oats; If it be man's work I will do it»; V, 3, 39—40). У Дружинина: «Все, что можно сделать, Я выполню по мере сил моих» (III, 160), и вся образность ответа этого наемника, способного на любую гнусность, на любой скотский поступок, в переводе исчезла.

Вообще Дружинин последовательно упрощал и сглаживал метафорический стиль Шекспира. В этом он видел третью свою задачу, которую назвал «установление отношений наших к языку оригинала в тех его отрывках и оборотах, которые по чрезмерной своей цветистости и метафоричности не ладили с духом языка русского» (III, 9). Он так разъяснял свою позицию: «По нашим понятиям мы не могли сравнивать выколотые глаза Глостера с *окровавленными кольцами, из которых вынуты драгоценные каменья* (!). Мы не могли допустить в русский язык прилагательного *собачесердый*, не имели возможности уподоблять плачущие глаза *лейкам для поливания цветов*. Сказать, что *самоубийство есть расхищение жизненной сокровищницы*... что *людская пышность должна принимать лекарство*, по нашим убеждениям значило вводить в русскую поэзию чуждый нам эвфуизм, результатом которого читатель получит недоумение и, что еще хуже, — некоторое неуважение к Шекспиру. Но смягчить все эти странные обороты, приладить их по возможности к простоте русской речи мы могли и имели право. Мы имели право, подходя к фразам вышеприведенным, передать их так, как, по нашему мнению, мог бы сказать русский современный поэт, поставленный в необходимость выразить на своем языке то, что говорят на своем Шекспировы герои» (III, 13).

Вот несколько примеров дружининского «прилаживания» метафор Шекспира.

Шекспир: «Не становись между драконом и его яростью» («Come not between the dragon and his wrath»; I, 1, 124).

Дружинин: «Не подходи к разгневанному змею!» (III, 57).

Шекспир (Лир — Регане): «...если бы ты не была рада, я бы развелся с могилой, твоей матери, где погребена прелюбодейка» («...if thou shouldst not be glad, I would divorce me from thy mother's tomb, Sepulchring an adult'ress»; II, 4, 132—134).

Дружинин:

Когда б
Ты не была мне рада, оскорбленье
Я б гробу матери твоей нанес,
Как гробу непотребной твари.
(III, 98—99)

Шекспир: «Принимай лекарство, пышность» («Take physic, pomp»; III, 4, 33). Дружинин: «Учись, богач» (III, 112). Такие систематически проводимые упрощение и сглаживание шекспировского языка, которые в итоге распространялись вообще на резкие и необычные выражения, искажали образную систему Шекспира, его поэтику.[22]

Еще больший интерес представляют отклонения от оригинала, связанные с интерпретацией шекспировских образов. Количественно их не так уж много, и они, вероятно, не всегда осознавались переводчиком. То истолкование, которое он давал героям трагедии, стихийно проявлялось в отборе слов для передачи их речей и деформировало образ, хотя и не очень значительно.

Согласно Дружинину, Лир — «истинный король древней Британии», по природе своей полный «любви, правосудия и мудрости», исполненный «истинного величия», но он испорчен «безграничной гордостью», которая развилась вследствие «постоянных удач и общего раболепства». «Смирить его может только перст божий» (III, 15). Выше уже указывалось, что вся трагедия толковалась Дружининым как урок, «данный мудрым промыслом человеку сильнейшему», как призыв к смирению и покорности.

На протяжении всей трагедии переводчик почти неуловимо усиливает гордыню Лира. Даже знаменитые слова Лира, ставшие в России провербиальными: «Король! король от головы до ног!» (III, 143), хотя и передают близко по смыслу: «Да, король каждым своим дюймом» («Ay, every inch a king»; IV, 6, 110), но звучат несравненно торжественнее. Если Лир Шекспира жалуется, что во дворце Гонерильи он встречает «небольшое пренебрежение» («a most faint neglect»; I, 4, 73—74), то у Дружинина оно

[22] Интересно отметить, что Дружинин в своем переводе нередко отклонялся от оригинала именно в тех местах, которые впоследствии подверглись критике Л. Н. Толстого в статье «О Шекспире и о драме», что свидетельствует об известной близости эстетического восприятия обоих писателей. Но этот вопрос требует особого рассмотрения.

превращается в «полное невнимание» (III, 72). В безумии Лир говорит у него не «Смотри, как трясется подданный, когда я гляжу на него» («When I do stare, see how the subject quakes»; IV, 6, 111), но «Гляди, как *дрожь рабов моих колотит*, Когда гляжу на них я» (III, 143); здесь и ниже курсив мой, — *Ю. Л.*) и т. д.

Идеей покорности судьбе проникнуты в переводе заключительные слова герцога Альбанского:

> *Смиримся* же пред тяжкою годиной:
> *Без ропота* дадим мы волю сердцу.
> Всех больше вынес старец, нам же всем
> Не видеть стольких лет и столько горя,
>
> (III, 172)

между тем в оригинале нет ни смирения, ни безропотности.

Социальные взгляды Дружинина особенно отразились в трактовке образа графа Кента, верного, хотя и нелицеприятного слуги Лира, который сохраняет преданность своему монарху во всех превратностях его трагической судьбы. В Дружинине Кент вызывает беспредельное восхищение. «Идеал истинного верноподданного», — называет он его во вступлении (III, 35). «...Никогда, через тысячи поколений, еще не родившихся, не умрет поэтический образ Шекспирова Кента, сияющий образ преданного слуги, великого верноподданного!» (III, 40), — восклицает он с умилением.[23]

В переводе преданность Кента своему королю и господину слегка и в то же время последовательно акцентировалась. «Честный раб», — называет себя в первой же сцене дружининский Кент (III, 58), хотя в оригинале этого нет. Когда Лир посылал Кента с письмом к Глостеру, у Шекспира переодетый слугою граф отвечал просто: «Не усну, милорд, пока не вручу вашего письма» («I will not sleep, my lord, till I have delivered your letter»; I, 5, 6—7). Но Дружинину такой ответ казался слишком сухим, и его Кент говорил: «Не усну, пока не *исполню воли вашего величества*» (III, 80). «Пусть небеса хранят тебя!» (III, 120) — произносит в переводе верный слуга над спящим господином слова́, отсутствующие в подлиннике, и т. д. Верноподданнические чувства усиливались и в речах других героев.

Мы привели примеры наиболее резких отклонений. В большинстве же своем они слабее и вообще малочисленны. Переводчик сознательно стремился воссоздать истинный смысл шекспировской трагедии. И все же его общественные воззрения, симпатии и антипатии проникали в перевод.

Перевод «Короля Лира» вместе со вступительным этюдом был напечатан в 12-м номере «Современника» за 1856 г. Некрасов высоко ценил перевод и причислял его к важнейшим публикациям журнала этого времени, ставя его рядом с «Юностью» Толстого и «Фаустом» Тургенева.[24] Еще

---

[23] Это настроение переводчика чутко уловил Тургенев, писавший Дружинину 13 (25) января 1857 г.: «Должен сознаться, что, если бы Вы не были консерватором, Вы бы никогда не сумели оценить так Кента, „великого верноподданного". Я прослезился (à la lettre) над ним» (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 84).

[24] См. его письмо к Л. Н. Толстому от 22 июля 1856 г.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, М., 1952, стр. 283.

до выхода перевода в свет он сообщал о нем читателям «Современника»: «Если мы скажем, что такого перевода творений Шекспира еще не было на русском языке, то скажем немного в похвалу переводу г. Дружинина. Блестящая даровитость, утонченный вкус, способность мастерская владеть языком — все лучшие качества этого писателя полно и прекрасно выразились в этом труде, выполненном с любовию вследствие увлечения великим писателем и долговременного увлечения его творением».[25]

Вообще виднейшие литераторы одобряли перевод самым горячим образом. «А каков успех вашего „Лира"! — писал Боткин Дружинину. — Для меня он был — несомненен, — но как увеличивается удовольствие, когда внутреннее убеждение делается очевидностью».[26] В цитированном выше письме от 13 (25) января 1857 г. Тургенев писал Дружинину: «... прочел я Вашего „Лира" — и умилился — но особенно меня тронула Ваша вступительная статья. Это прелесть!».[27] А Островский сообщал И. И. Панаеву 14 декабря 1856 г.: «Я его (Дружинина, — *Ю. Л.*) „Лира" читаю всем приходящим ко мне и уж почти наизусть выучил».[28] А. А. Григорьев был восторженным поклонником перевода.[29] М. Н. Лонгинов хвалил его.[30] Даже Н. Г. Чернышевский, крайне скупой на похвалы, заметил в письме Некрасову: «Перевод действительно хорош».[31] Поэтому Дружинин с полным основанием смог написать в 1858 г. о «внимании публики, благосклонно принявшей перевод, и дружелюбных отзывах лучших наших литераторов» (вступление к переводу «Кориолана»; III, 177).[32]

Однако в печати перевод получил отрицательную оценку, но эти отзывы были явно инспирированными, так как появились в журналах, враждебно настроенных по отношению к «Современнику» и его союзу с «Библиотекой для чтения». Придирчивая критика перевода содержалась в «Обзоре литературных журналов», напечатанном в еженедельнике «Сын отечества»,[33] который издавался А. В. Старчевским — бывшим редактором «Библиотеки для чтения». Автором обзора был В. Р. Зотов.[34] Он обвинял Дружинина во многих грехах — нескромности, непоследовательности, напыщенном

---

[25] Литературные новости. «Современник», 1856, т. LVI, № 4, отд. VI, стр. 244; Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX, 1950, стр. 285.

[26] Письмо от 7 февраля 1856 г.: Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). «Летописи Государственного литературного музея», кн. IX, М., 1948, стр. 45.

[27] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 84.

[28] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIV, М., 1953, стр. 60.

[29] См. его письмо к А. В. Дружинину от 22 февраля 1856 г.: Письма к А. В. Дружинину, стр. 105.

[30] Дружинин писал Лонгинову 25 декабря 1855 г.: «Панаев сильно обрадовал меня, передавши мне ласковые слова ваши по поводу Лира» (ИРЛИ, 23171/CLXVI б. 13, л. 1).

[31] Письмо от 5 декабря 1856 г.: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, М., 1949, стр. 329.

[32] О воздействии перевода на Л. Н. Толстого см. выше, стр. 427—428.

[33] «Сын отечества», 1857, 13 января, № 2, стр. 43—44.

[34] Обзор анонимный. Авторство установлено на основании письма В. Р. Зотова к В. М. Лазаревскому от 2 февраля 1857 г. (Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, стр. 555).

языке и т. п., но основной его целью было — скомпрометировать переводческие принципы. «...За изменения и пропуски в пьесе Шекспира мы имеем полное право быть недовольными, — заявлял Зотов. — За что считает он нас лицами, которым шекспировские метафоры могут показаться странными, дикими? Разве мы не можем перенестись к тому времени, в которое писал великий поэт?.. И потом, где мерило степени странности метафор? Почему г. Дружинин допускает одни и исключает другие?.. Почему мы должны верить его авторитету?». В заключение он заявлял, что видит в переводе Дружинина «желание переделать Шекспира, а не перевести», и выражал сомнение в его превосходстве над переводом Каратыгина, шедшим на сцене.[35]

Для сведéния счетов со своими литературными противниками решил воспользоваться переводом «Короля Лира» и постоянный враг «Современника» А. А. Краевский. Он обращался к разным литераторам, уговаривал их написать «разбор дружининского перевода *с ясными доказательствами его нелепостей*».[36] Наконец такой разбор появился в издававшихся Краевским «Санкт-Петербургских ведомостях».[37] Рецензент, обозначивший себя литерами П. Б.,[38] утверждал, что новый перевод «Короля Лира» излишен, иронизировал над связями Дружинина с «Современником», которые будто бы позволили ему напечатать «залежавшийся... труд в виде дружеского сюрприза», отрицал законность его переводческих принципов («Раз позволив себе его (Шекспира, — *Ю. Л.*) смягчать, сокращать и облагораживать, где мы остановимся?»), а в конце утверждал, что новый перевод — всего лишь «перифраз» перевода Якимова.[39]

Такая организованная травля возмутила многих литераторов. «Мы все глубоко были возмущены подлостью литературного рынка... — писал Дружинину А. А. Григорьев. — Глубиною невежества, дешевого педантизма и достойной ёрников продажей литературного мнения отличались отзывы о *первом* по поэтическому пониманию переводе Шекспира: даже этюда не проняла толстокожих носорогов!».[40]

Закончив перевод «Короля Лира», Дружинин, по-видимому, уже в августе или сентябре 1856 г. принялся за «Кориолана». 28 сентября И. И. Панаев сообщал В. П. Боткину: «Дружинин переводит Кориолана и читал

---

[35] Такое же сомнение было выражено в «Северной пчеле» после постановки «Короля Лира» в переводе Дружинина на сцене (Листок из дневника старого театрала. «Северная пчела», 1858, 17 декабря, № 278, стр. 1165).

[36] Письмо В. Р. Зотова к В. М. Лазаревскому: Шекспир. Библиография.., стр. 555.

[37] «С.-Петербургские ведомости», 1857, 18 января, № 15, стр. 69—70.

[38] По-видимому, П. Е. Басистов (см.: И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов..., т. II. М., 1957, стр. 312).

[39] Дружинин писал Тургеневу 26 января 1857 г.: «Он (Краевский, — *Ю. Л.*) прогнал Зотова, но взамен его приобрел каких-то неизвестных бандитов, рвет и мечет и ярится невыразимо. На днях напечатал он в газете, что я, по крайней моей бессовестности, принимая журнал свой, сдал весь свой ничтожный хлам дружественному Современнику. Хлам этот, как вы догадываетесь, есть Король Лир» (Тургенев и круг «Современника», стр. 205).

[40] Письмо от 22 февраля 1857 г.: Письма к А. В. Дружинину, стр. 105.

мне из него также отрывки. Очень хорошо. Вот его настоящее дело».[41] Перевод растянулся на два года («Король Лир» был переведен за полгода): редактирование «Библиотеки для чтения» оставляло немного времени для других занятий. Только 10 августа 1858 г. Дружинин писал своему приятелю Н. П. Евфанову: «..обработал окончательно Кориолана Шекспира, которого начал переводить тому уже два года. Если не ошибаюсь, перевод вышел еще рельефнее, чем перевод Лира: я набил руку на белом стихе и сверх того приобрел больше навыка в уразумении Шекспира».[42] Тогда же Дружинин сообщил об окончательной отделке «Кориолана» Тургеневу.[43]

В отношении принципов перевода новый труд Дружинина не представлял ничего нового, что и было подчеркнуто в предисловии: «В течение двух лет, истекших со времени издания этой последней трагедии («Короля Лира», — *Ю. Л.*), взгляд наш на задачу переводчика не понес никаких изменений. Он остался таким же, как он высказан нами во вступительном этюде к „Королю Лиру“» (III, 177). Дружинин также производил некоторые сокращения текста, хотя и в меньшем объеме, чем в предыдущем переводе. Также упрощал он и сглаживал сложные шекспировские метафоры. Однако он все же сделал шаг в направлении к более точному переводу: он переводил сложные обороты и метафоры в двух вариантах — смягченном и буквальном (тоже в стихотворной форме). Последние варианты были приложены в конце перевода с тем, чтобы читатели могли составить себе более точное представление о слоге Шекспира. Вот два примера подобных вариантов:

Основной текст:

К о р и о л а н

Вы, мерзавцы,
Что? иль опять нашла на разум ваш
Чесотка беспокойная? В чем дело?
Зачем вы здесь?

(III, 186—187)

Буквальный перевод:

Эй, в чем дело?
Зачем вы, беспокойные мерзавцы,
Поддавшись зуду жалких ваших мнений,
Себе коросту начесали? [44]

(III, 318)

---

[41] Тургенев и круг «Современника», стр. 390. 13 октября 1856 г. Дружинин писал Тургеневу: «Я перевожу Кориолана» (там же, стр. 194).

[42] Шекспир. Библиография. . ., стр. 552—553.

[43] Тургенев и круг «Современника», стр. 214.

[44] В оригинале:

What's the matter, you dissentious rogues,
That rubbing the poor itch of your opinion,
Make yourselves scabs?

(I, 1, 170—172)

Основной текст:

Кориолан

Жена моя идет сюда! за нею
Та женщина, которая меня
Родила в свет, и за руку она
Ведет младенца-внука!

(III, 300)

Буквальный перевод:

Жена моя идет сюда, за нею
Та форма благородная, в которой
Сложилось это тело, и ведет
Она младенца-внука.[45]

(III, 324)

Однако в переводе «Кориолана» нас меньше всего занимают переводческие принципы. Выбор пьесы был продиктован не общекультурными (как при переводе «Короля Лира»), но совершенно определенными *политическими* мотивами. Из всех произведений Шекспира эта трагедия легче всего поддается антидемократической интерпретации. А к середине 1856 г., несмотря на внешний мир, уже ясно определилась непримиримая вражда между революционными демократами и либералами, и распри полководца Кориолана с непокорными плебеями вдруг приобрели остро злободневный смысл. Тогда же в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения», направленной против «Очерков гоголевского периода» Н. Г. Чернышевского, Дружинин называл «Кориолана» «пророчеством» и подчеркивал актуальность трагедии. «Прочитайте это произведение для *поучения* собственно, и вы не поверите глазам своим, вам будет казаться, что какой-то „исполин из человеков" только вчерашний день написал „Кориолана"... Разве геройское упрямство Кориолана, его ненависть к безумной черни, его нежное сердце, прикрытое железною бронею государственного мужа, не разъяснит вам многих вопросов, о которых было столько писано и столько еще будет писано?» (VII, 219). И либералы — друзья Дружинина (более проницательные, чем Панаев) поняли общественный смысл его обращения к этой трагедии. Тургенев писал ему из Парижа: «Чудесная Ваша мысль — переводить „Кориолана". — То-то придется он Вам по вкусу — о Вы, милейший из консерваторов!».[46] Еще определеннее высказался Боткин: «Спасибо Вам за выбор „Кориолана": есть *высочайшая современность* в этой пьесе».[47]

---

[45] В оригинале:

My wife comes foremost; then the honour'd mould
Wherein this trunk was fram'd, and in her hand
The grandchild to her blood.

(V, 3, 22—24)

[46] Письмо от 30 октября (11 ноября) 1856 г.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 30.

[47] Письмо от 9 октября 1856 г.: Письма к А. В. Дружинину, стр. 50. Курсив мой, — *Ю. Л.*

Своим переводом Дружинин хотел свести партийные счеты с Чернышевским и его сторонниками,[48] и, передавая на русский язык гневные диатрибы римского патриция против народовластия, он вкладывал в них всю злобу и ненависть русского консерватора к растущей молодой демократии.

Эта власть,
Распавшаяся надвое, — заставит
Забыть про благо родины и Рим
Сведет к ничтожеству. Там, где одни
Правители других бранят безумно,
Где им за дерзость платят справедливым
Презрением, где род, и сан, и мудрость
Бессильны пред крикливым большинством,
Там нет дорог разумному правленью,
Там нет порядка! Потому теперь
Я заклинаю всех, кто дорожит
Законами родной земли, кто кроток,
Но без боязни вдаль глядеть умеет,
Кто любит славу больше долгой жизни, —
Решайтесь на опасное леченье,
Не бойтесь потрясти больное тело,
И без того в нем смерть! Решайтесь разом,
Многоголосый вырвите язык,
Чтоб он не смел питаться сладким ядом!

(III, 244)

Нетрудно понять, какой смысл в условиях предреформенной политической борьбы получали эти обличения «крикливого большинства» и призывы вырвать «многоголосый язык». Характерно, что Дружинин здесь даже дополнял Шекспира; грозное предсказание:

заставит
Забыть про благо родины и Рим
Сведет к ничтожеству,

отсутствует в подлиннике. Таких добавлений немало в переводе.

«Кориолан» был напечатан в «Библиотеке для чтения».[49] В предисловии Дружинин говорил о своих переводческих принципах, но не дал своего истолкования трагедии, возможно, не решился. Никаких откликов на перевод в печати не последовало. По-видимому, выступление Дружинина было признано настолько несвоевременным и политически бестактным, что все стороны решили просто обойти его молчанием.[50] Даже петербургская театральная дирекция, которую уж никак нельзя заподозрить в сочувствии демократическим слоям русского общества, запретила актеру Л. Л. Леонидову поставить «Кориолана»,[51] вероятно не желая возбуждать

[48] См.: К. Чуковский. Высокое искусство. М., 1964, стр. 31.

[49] «Библиотека для чтения», 1858, т. CLII, № 12, отд. I, стр. 1—151.

[50] Беглое упоминание перевода содержится в журнале мод «Северный цветок» (1859, 24 января, № 4, стр. 53). Но серьезного общественного значения этот журнал не имел.

[51] См.: Леонид Львович Леонидов. «Русская старина», 1888, т. CLVIII, № 4, стр. 259.

страсти в публике. Так бесславно окончилась антидемократическая выходка Дружинина.

Последующие переводы Дружинина уже не носили характера политических выступлений. Он возвращается к пропаганде творчества Шекспира вообще: в 1859 г. принимается за «Ричарда III» и переводит трагедию за полгода.[52] Это тоже политическая трагедия, но страсти, обуревающие ее героев, никак не соотносились с конкретной борьбой периода революционной ситуации. Дружинин просто считал ее более доходчивой, особенно в условиях напряженной общественной жизни. Он так и писал во вступлении, что даже «люди, пережившие период любви и поэзии, люди, зачерствевшие в практической сфере, лица, наклонные к политической деятельности... не остаются равнодушными при представлении короля „Ричарда“» (III, 327). 10 января 1860 г. Б. М. Маркевич читал первую и вторую сцены первого действия трагедии в переводе Дружинина на публичном чтении в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (Литературного фонда), в организации которого Дружинин принимал деятельное участие. В том же году эти сцены с добавлением трех сцен пятого действия были опубликованы в «Современнике».[53] «...Более поэтического перевода Шекспира еще не бывало по-русски», — указывалось в редакционном примечании.[54] А в 1862 г. в приложении к тому же журналу был опубликован полный перевод со вступительной статьей переводчика.[55]

Переводческая манера Дружинина постепенно эволюционировала, он все больше приближался к точному переводу. Он сам указывал: «В „Ричарде III-м“ мы тоже останавливались перед странностью некоторых чересчур метафорических отрывков и переводили их без смягчения» (III, 352).

Последний перевод Дружинина — «Жизнь и смерть короля Джона» — также появился в «Современнике», но уже после смерти переводчика.[56]

Переводы Дружинина из Шекспира долго сохраняли свое значение. Они издавались отдельно («Король Лир», «Кориолан») и включались в полное собрание драматических произведений Шекспира, изданное Некрасовым и Гербелем, а затем в полного Шекспира под редакцией С. А. Венгерова (1902—1904). Как утверждает известный теоретик и историк перевода К. И. Чуковский, «дружининские переводы Шекспира и посейчас остаются непревзойденными во многих отношениях».[57]

---

[52] В апреле 1859 г. Дружинин писал Боткину: «Я начал Рнчарда III, но заботы домашние мешают работать» (Письма к А. В. Дружинину, стр. 58). 28 сентября 1859 г. он писал Толстому: «...лето провел в деревне... перевел „Ричарда III“» (Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., 1962, стр. 202).

[53] «Современник», 1860, т. LXXIX, № 2, отд. I, стр. 623—656.

[54] Там же, стр. 623. В примечании также сообщалось, что первые две сцены были прочитаны на чтениях Литературного фонда, и выражалось пожелание, чтобы переводы из Шекспира чаще включались в программу этих чтений.

[55] В. Шекспир. Король Ричард Третий. Драма. Перевод А. В. Дружинина. «Современник», 1862, т. XCIII, № 5, Приложение.

[56] «Современник», 1865, т. CIX, № 7, отд. I, стр. 69—162.

[57] К. Чуковский. Люди и книги. 2-е изд., М., 1960, стр. 64.

Нельзя считать случайным тот факт, что, кроме, «Кориолана», все эти переводы впервые появились в органе революционных демократов «Современнике», где они печатались даже в 60-е годы, когда враждебность Дружинина к демократическому направлению русской литературы была совершенно очевидна. Непримиримое отношение Некрасова к эстетическим и политическим взглядам Дружинина хорошо известно. Но, имея в виду интересы русской культуры, он считал, что та объективная польза, которую Дружинин может принести в качестве переводчика и знатока Шекспира, не должна оставаться втуне. И Некрасов не только печатал дружининские переводы, но и предложил ему в 1859 г. взять на себя редактирование собрания драматических произведений Шекспира.[58] Дружинин ответил согласием,[59] но дело затянулось, и смерть помешала ему выполнить этот труд; издание осуществлялось уже без его участия.

В качестве переводчика Шекспира в 60-е годы выступает и А. А. Григорьев, критическая деятельность которого рассматривалась в предыдущем разделе. В разное время своей жизни он переводил Софокла, Гете, Шиллера, Гейне, Беранже, Байрона. В последние десять лет Григорьев-переводчик занимается почти исключительно Шекспиром. Впрочем, первые его опыты в этой области относились еще к годам ранней юности. В 1837 или 1838 г. он перевел с французского «Короля Лира».[60] В 1850 г. Ф. А. Кони предполагал поместить перевод в «Пантеоне», но встретил самый решительный протест Григорьева. «...Ради бога, не делайте этого: Вы остыдите и свое издание и меня», — писал ему Григорьев 8 марта 1850 г. и предлагал сделать новый, «*дельный*» перевод трагедии: «...занятый почти специально изучением Шекспира, я это сделаю за самую умеренную плату из чистого дилетантизма и даже вовсе без платы, если Вы похлопочете о постановке моего перевода на сцену».[61] Больше об этом переводе ничего неизвестно.

В 1846 г. в «Репертуаре и Пантеоне» появилось сообщение о том, что Григорьев переводит «Ричарда III»,[62] но и об этом переводе не сохранилось никаких иных сведений.

---

[58] Дружинин писал Л. Н. Толстому 31 декабря 1859 г.: «Сверх журнала замышляю с Некрасовым издавать Шекспира в новых переводах» (Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 209).

[59] См. его недатированное письмо к Некрасову (ниже, стр. 524).

[60] В письме к Ф. А. Кони от 8 марта 1850 г. (Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. В. Княжнина. Пгр., 1917, стр. 124; ниже в ссылках: Материалы для биографии) Григорьев привел внутренне противоречивые сведения: перевод был сделан в 1837 г., когда ему было 16 лет (но 16 лет ему исполнилось в 1838 г.). Какое из этих указаний достовернее, установить не удалось.

[61] Материалы для биографии, стр. 124.

[62] «...*А. А. Григорьев*... трудится над переводом Шекспирова Ричарда, который, слышно, будет дан в бенефис А. М. Максимова 1-го» («Репертуар и Пантеон», 1846, т. XV, кн. 8, отд. II, стр. 55).

В 1853 г. Григорьев начал работать над «Сном в летнюю ночь». Работа, которой он, по собственному признанию, занимался «урывками», затянулась до 1856 г.[63] Весной и летом этого года он читал свой перевод Дружинину, Боткину и Островскому и встретил их одобрение;[64] Дружинин приобрел «Сон» для «Библиотеки для чтения», и после исправлений и написания вступительного очерка в форме письма к Дружинину (над этим письмом Григорьев работал до марта 1857 г.) перевод был опубликован в журнале.[65] В 1860 г. Григорьев вторично напечатал свой перевод в редактировавшемся им «Драматическом сборнике».[66]

После опубликования «Сна» Дружинин заказал Григорьеву новый перевод какой-то драмы Шекспира, которую предполагалось напечатать в «Библиотеке для чтения» в 1858 г.[67] Однако перевод в журнале не появлялся. Возможно, что это была драма «Венецианский купец», которая в переделанном виде под заглавием «Шейлок, венецианский жид» была поставлена в Александринском театре в сезон 1859/60 г. и напечатана в «Драматическом сборнике».[68]

Последним переводом Григорьева была трагедия «Ромео и Джульетта», над которой он, по-видимому, тоже работал несколько лет. Окончательной отделкой перевода он занимался в долговом отделении, куда был посажен в конце июля 1864 г. Он намеревался сопроводить трагедию «лихой статьей».[69] Кроме того, ему хотелось приняться за драму «Мера за меру».[70] Смерть помешала ему осуществить свои планы. Перевод «Ромео и Джульетты» был опубликован посмертно.[71]

Переводы Григорьева отличает ярко выраженный творческий характер. При всех их недостатках они совершенно свободны от налета ремеслен-

---

[63] См.: А. Григорьев. Краткий послужной список в память моим старым и новым друзьям. В кн.: Материалы для биографии, стр. 306.

[64] См.: дневник А. В. Дружинина, запись между 20 и 22 мая 1856 г. (ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 108, л. 199 об.); письмо В. П. Боткина к А. В. Дружинину от 26 июля 1856 г. (Письма к А. В. Дружинину, стр. 49; Боткин писал о «Сне»: «...от этой пьесы я жду большой занимательности для читателей»); предисловие Григорьева к переводу («Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 194).

[65] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 182—274. О работе Григорьева над переводом и его отношениях с редакцией журнала см. в его письмах к Дружинину от июля, августа, 19 сентября, 12 декабря 1856 г., 5 января и 22 февраля 1857 г. (Письма к А. В. Дружинину, стр. 98, 100, 102—105), а также в письмах В. П. Боткина от 26 июля 1856 г. и Е. Э. Дриянского от 15 ноября и 2 декабря 1856 г. (там же, стр. 49, 123, 124).

[66] «Драматический сборник», 1860, № 4, отд. I, стр. 1—96 (отд. оттиск — СПб., 1860).

[67] Дружинин писал А. А. Фету 26 февраля 1858 г.: «...Апол. Григорьев кончает заказанную уже ему драму Шекспира» (Шекспир. Библиография..., стр. 558).

[68] «Драматический сборник», 1860, № 1, отд. I, стр. 1—52 (отд. оттиск — СПб., 1860).

[69] См. выше, стр. 450.

[70] См.: Дм. Аверкиев. Аполлон Александрович Григорьев. «Эпоха», 1864, № 8, стр. 15.

[71] «Русская сцена», 1864, № 8, отд. I, стр. 101—260 (дата цензурного разрешения: 24 сентября 1864 г.; Григорьев умер 25 сентября).

ничества, присущего многим переводам 60-х годов. Весь свой талант, весь темперамент вкладывал он в свою работу. «...Влюбленный в шекспировское создание я начал перевод, влюбленный в него продолжал и влюбленный же окончил», — писал Григорьев о «Сне».[72] «Труд заветный», — назвал он «Ромео и Джульетту».[73] Переводы Григорьева из Шекспира, особенно эти два, над которыми он трудился в конце своей жизни, явились итогом его раздумий над творчеством английского драматурга. Шекспир органически входил в его жизнь, в круг его переживаний. Говоря о своем понимании «Сна», Григорьев замечал: «...я верю только в то понимание, которого точка отправления есть чувство».[74] И этот эмоционально-лирический подход переводчика чутко уловил Александр Блок, который писал в статье «Судьба Аполлона Григорьева»: «Даже большинство переводов Григорьева созвучно с его душою, несмотря на то что он часто работал по заказу: еще один признак истинного художника».[75]

Известно, что и «Сон в летнюю ночь», и «Ромео и Джульетта» связывались в сознании переводчика с драматическими перипетиями его любви к Л. Я. Визард; внешне это выразилось в цикле сонетов «Титании» и «Post-scriptum переводчика» («И все же ты, далекий призрак мой»),[76] сопровождавших переводы, внутренне — обусловило их лирическую напряженность. Не случайно Григорьев был уверен, что обе пьесы связаны с судьбами «таинственной, но несомненной любви» самого Шекспира, ибо, по его убеждению, «творить можно только из источника собственной внутренней жизни».[77] «Правда о чувстве любви», — так определяет Григорьев тему этих произведений, но в «Сне» это еще «не любовь в собственном смысле слова... — это первый позыв, первая греза любви, любовь, так сказать, беспредметная, фантастическая, одним словом, fancy»,[78] а в «Ромео и Джульетте» представлено «чувство любви — развивающееся в трагически роковых размерах».[79] Отсюда стремление Григорьева выявить всю гамму проявлений этого чувства на разных стадиях и в разных по своему душевному складу персонажах, стремление, сочетающееся с общим интересом к психологической характеристике шекспировских героев. Он не только предпослал переводу «Сна» характерологический этюд и намере-

---

[72] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 183.

[73] «Русская сцена», 1864, № 8, отд. I, стр. 259.

[74] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 184.

[75] А. Блок, Собрание сочинений, т. V, М.—Л., 1962, стр. 514.

[76] См. примечания Б. О. Костелянца в кн.: А. Григорьев, Избранные произведения, Л., 1959 («Библиотека поэта», большая серия, 2-е изд.), стр. 552, 556.

[77] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 193—194.

[78] «Москвитянин», 1851, ч. VI, № 22, стр. 371 (отзыв о переводе Н. М. Сатина «Сон в Иванову ночь»); ср.: «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 193.

[79] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 193.

вался написать такой же по поводу «Ромео и Джульетты», но и практически реализовал свои наблюдения в переводе.[80]

В отношении принципов перевода Григорьев подчеркивал во вступлении к «Сну» свою солидарность с Дружининым, указывал на присущую им обоим «одинаковость взгляда на способ усвоения Шекспира русской литературе, одинаковость стремления передавать запах и цвет, а не букву подлинника».[81] Однако сходство их переводческой манеры не так уже велико. Общим для них было отвержение буквализма и лежавшее в основе этого стремление сделать Шекспира доступным самым широким кругам читателей. Григорьев писал по этому поводу: «Подстрочные переводы, по-моему, положительно вредны для массы, которую они отвращают от чтения Шекспира... Шекспир есть нечто вечное, что должно быть освоено каждому народу, всем и каждому в известном народе».[82] Но Дружинин, установив свои принципы и выработав основанные на них переводческие приемы, дальше действовал уже в известной мере догматически, тогда как Григорьев постоянно экспериментировал, искал новые решения встававших перед ним переводческих задач. Отсюда неровность его переводов, в которых можно встретить и места, отличающиеся высокой поэтичностью, и корявые, нескладные вирши. Лучший из его переводов — «Ромео и Джульетта»; наименее удачный — «Сон в летнюю ночь», возможно потому, что здесь он слишком много экспериментировал и мудрствовал.

Григорьев тоже иногда вставал в тупик перед сложностью шекспировских оборотов и упрощал их, преобразовывал метафоры, заменял необычное более привычным, но он не делал этого с такой последовательностью, как Дружинин. Напротив, чаще он стремился воспроизвести эту усложненность тем или иным способом. Ибо он постиг поэтическое значение «ненатуральности» языка шекспировских героев.[83] «Ненатуральная» образность осмыслялась не как простые риторические украшения, но как своеобразный «психический анализ», средство достичь «глубины преткновения психических пружин».[84] Поэтому в лучших местах перевода Григорьева шекспировские метафоры органически вплетались в речь героев, сохраняющую при этом напряжение страсти.

---

[80] Для выяснения переводческой манеры Григорьева мы анализируем главным образом «Сон в летнюю ночь» и «Ромео и Джульетту», оставляя в стороне «Шейлок, венецианский жид», как произведение менее характерное. Общие принципы перевода здесь те же, но Григорьев изменил строение драмы, сосредоточив внимание на конфликте Шейлока и Антонио и исключив все, что к этому конфликту прямо не относится (исключены сцены: I, 2; II, 1, 7, 9; сокращены: II, 6, 8; III, 2, 4, 5; IV, 1; V, 1). Четвертое действие (суд) сделано пятым, и оно завершает пьесу. По-видимому, эти изменения были вызваны требованиями театра. Принципиально Григорьев был против переделок (см. прим. 60 к переводу «Сна в летнюю ночь». «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 273).

[81] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 182.

[82] Там же, стр. 273.

[83] См. выше, стр. 445—446.

[84] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 267—268.

О, кони огненогие! Спешите
Вы вскачь к жилищу Фебову! Когда бы
Был Фаэтон возницею, давно
Угнал бы вас он к западу, и ночь
Тенистая спустилась бы на землю.
Покров густой, о ночь — приют любви,
Раскинь скорей, чтобы людские взоры
Закрылися и Ромео трепетал
В объятиях моих, никем не зримый...[85] —

взывает Джульетта, и в этих словах выражается вся она — не идеальная дева, а вполне живая и реальная «14-тилетняя, пламенная итальянка, которой девственная, неразвившаяся грудь уже сильно трепещет», как некогда писал о ней Григорьев.[86]

Вообще язык чувства — это стихия Григорьева в отличие от Каткова, которому, как мы помним, лучше удавались рассудочные медитации. С безыскусственной простотой и подлинным лиризмом передана сцена Ромео и Джульетты перед разлукой (III, 5), о которой Григорьев писал: «...это воркование голубей, шепот цветов, таинственно обаятельный шепот в тихую лунную летнюю ночь».[87]

Джульетта

Уж ты идешь? Еще не скоро день...
То соловья, не жаворонка голос
В твой боязливый слух вонзился звоном...
Ночью всегда поет он на гранате:[88]
Поверь мне, милый, это соловей!

Ромео

Нет! жаворонок это — вестник утра,
Не соловей! Взгляни, любовь моя:
Завистливые проблески уж ярко
Край облаков востока золотят...
Сгорели свечи ночи, день веселый
Встал на дыбки на высях гор туманных...[89]

Ни один переводчик до Григорьева (а до него было три перевода «Ромео и Джульетты»: Росковшенко, Каткова и Грекова) не решился передать выражение Шекспира «веселый день встает на цыпочки» («jocund day stands tiptoe»; III, 5, 9—10). Выражение Григорьева «встал на дыбки»

---

[85] «Русская сцена», 1864, т. IV, № 8, отд. I, стр. 186.

[86] Ап. Григорьев. Русская драма и русская сцена. «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XVI, кн. 11, стр. 239.

[87] А. Григорьев. Немецкий спектакль. Ромео и Юлия... «Репертуар и Пантеон», 1846, т. XV, кн. 7, Театральная летопись, стр. 9.

[88] К этому стиху переводчик сделал примечание: «Неправильный стих, который изменить можно было бы так: „Всегда поет он ночью на гранате", если бы я не пытался удержать в этом классическом месте особенную музыкальность оригинала, по возможности даже с сохранением ударений на некоторых словах» («Русская сцена», 1864, № 8, отд. I, стр. 260). В оригинале: «Nightly she sings on yon pomegranate tree» (III, 5, 4), действительно ямбическая строка начинается хореической стопой.

[89] «Русская сцена», 1864, т. IV, № 8, отд. I, стр. 202—203.

замечательно не только тем, что его простонародность придает особую яркость образу, естественно вводит его в русскую речь, но оно также делает образ шекспировски многозначным. «Встал на дыбки» действительно означает «встал на цыпочки», но так обычно говорят о детях, впервые встающих на ноги. Возникающий день не только олицетворяется, но и уподобляется вступающему в жизнь младенцу.

Яркость речевой характеристики героев — другое достоинство переводов Григорьева, сумевшего передать и глупую болтливость Кормилицы, и стариковское самодурство Капулета-отца, и язвительную иронию Меркуцио, и яростную ненависть Шейлока, и капризное своеволие Титании, и т. д.

Но далеко не все приемы, применявшиеся Григорьевым, были удачны. Иногда ему казалось, что «ненатуральность» речи шекспировских героев можно выразить изменением размера, и он громоздил замысловатые и странные стихи вроде тех семистопных хореев, с которыми Ромео обращается к Лоренцо:

Ну, так знай, что больше я жизни, больше света
Полюбил прелестную дочку Капулета...
Любит, как люблю ее, и меня она, —
И любовь взаимная браком быть должна
Скреплена священным.[90]

В «Сне в летнюю ночь» с его сложным перипетиями фантастического сюжета подобные изменения размера кажутся более уместными. Здесь Григорьеву случалось передавать рифмованный пятистопный ямб и четырех- и семистопным ямбом, и восьмистопным хореем, и даже разностопным (4—6) анапестом.

Григорьев, как он и сам признавался, старался в переводе «быть точным до последней степени» «везде, где поэзия, пафос или юмор неотделимы от буквы».[91] Там, где, ему казалось, этого не было, он считал себя вправе отступать от буквы, чтобы передать дух. В «Сне» он сокращал то, что называл «дрязгом в Шекспире» — выражения темные, утратившие значение, непристойности, но число таких сокращений невелико; в «Ромео и Джульетте» ослаблял «разные похабства нецеремонного оригинала». С другой стороны, он мог допустить некоторые изменения и добавления, если полагал, что так он лучше выразит дух подлинника. Примером может служить монолог Основы в конце IV действия «Сна», в котором он напутствует своих товарищей перед спектаклем (пример этот тем нагляднее, что здесь переводчик не был стеснен стихом): «Пробегите поскорей еще раз роли, и *наше дело в шляпе*. Наше представление предпочтено *всем другим*. Не мешает, чтобы Тизба на всякий случай надела чистую рубаху (*это я говорю насчет поту*). Вот тоже: кто льва играет, ногти бы немного почистил; нельзя, на виду будут, аки львиные когти. А главное, любезнейшие актерá, не ешьте вы чесноку или луку; *потому воняет, скверно*

---

[90] Там же, стр. 158.
[91] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 273.

воняет, а наше дыхание должно быть чистое, свежее. Затем, я готов биться об заклад, что все скажут: вот комедия, так комедия! Ну да нечего слова попусту терять: за мной! вперед!».[92]

Все выделенные выражения добавлены переводчиком. По поводу львиных когтей в подлиннике говорится нечто иное: «пусть тот, кто играет льва, не обрежет ногтей, потому что они должны высовываться, как львиные когти» («let not him that plays the lion pare his nails, for they shall hang out for the lion claws»; IV, 2, 41—43). В оригинале Основа не бьется об заклад, а просто не сомневается («I do not doubt»), зрители говорят: «это приятная комедия» («it is a sweet comedy») и т. д. Григорьев считал, что при таких изменениях он остается «верным юмору, а не букве подлинника»,[93] и в этом с ним нельзя не согласиться.

Особо задумывался Григорьев над воплощением в переводе «Сна» сказочно-народного колорита подлинника, который, как он считал, органически присущ Шекспиру (как и Пушкину) и пронизывает все его творчество. «Шекспир... — писал он, — берет мир совершенно сказочный, и притом мир сказок, находившихся в общем обращении у народа в его эпоху, сказок про греческих героев, отдетых в костюмы странствующих рыцарей и совершающих подвиги, свойственные сим последним; для народа это понятно, с фантастическим миром никак не в разладе... Я хотел заменить имена героических лиц шекспировского „Сна" именами знакомых всем образов сказок иноземного пласта, ходящих доселе в народном обращении, но меня остановила связь сих последних с другим фантастическим миром, которого поэзия есть совсем иная, нежели поэзия эльфов... я избрал среднюю дорогу, назвал Тезея князем, Ипполиту королевною, слегка кое-где придал речам сказочный колорит, точно так же, как в передаче разговора мастеровых старался уловить среднюю черту: допускал только намеки на народную речь, намеки на народные поговорки, допуская часто порченность фабричной речи».[94]

Этот отказ от буквальной передачи народных речений с их ясно выраженным национальным колоритом и сохранение лишь общего, свободного от национальной специфики намека на провербиальный строй речи можно обнаружить в песенке Пука над спящими влюбленными, которая в оригинале состоит из одних пословиц:

Чему быть, то будет,
Будет — не минует —
Всему свой черед.
Кто в кого родится,
Тому на том жениться;
Всяк свое найдет,
Всяк свое добудет:
Чему быть, то будет,
И ладно всей пойдет! [95]

---

[92] Там же, стр. 252.
[93] Там же, стр. 273.
[94] Там же, стр. 187.
[95] Там же, стр. 243. В оригинале:

And the country proverb known,
That every man should take his own,
In your waking shall be shown:
Jack shall have Jill;
Nought shall go ill;
The man shall have his mare again,
And all shall be well.

(III, 2, 458—464)

Однако, несмотря на теоретические установки, хотя сознательно Григорьев избегал вводить понятия, непосредственно связанные с русским бытом, историей и т. п., широкое употребление просторечных выражений с присущей им национальной определенностью сообщало переводу «Сна» некоторый налет русификации.[96] Здесь мы встречаем: «авось», «завсегда», «отличный малый», «честны́е господа», «рядком», «в чувство произвести», «разгвоздить», «дитятко», «милка человек», «заправский», «слышь», «здоро́во», «могарыч» и тому подобные выражения. Элемент русификации содержался и в таких словах, как «барыня», «барышня», обращениях: «наш господин и князь», «сударь ты мой» и др. В переводе «Ромео и Джульетты» подобные русизмы встречаются уже крайне редко.

Мы уже говорили, что переводы Григорьева очень неровны, при больших достоинствах они изобилуют недостатками — нескладными, непоэтичными выражениями вроде «осе́тил сердце» (в смысле пленил), «задумчивое настройство», «не поперечь» и т. п., разрушением строфической формы (в «Ромео и Джульетте» два сонета, которые произносит хор, переданы: один — девятнадцатью строками, другой — двадцатью одной). Попадаются в этом переводе и сентиментально-слащавые выражения. Весьма спорной была попытка в «Сне» перевести трагедию, разыгрываемую мастеровыми, силлабическими виршами:

Прииде младый Пирам и, егда увиде
Обагренну епанчу, жизнь возненавиде.
Самопрандер, сиречь меч, тогда вынимает
И, стеня, себя весьма живота лишает.[97]

Однако и подобные неудачи поучительны, ибо они были плодом напряженных творческих исканий, благодаря которым переводы Григорьева представляют интерес и в наши дни, если не для читателей, то, во всяком случае, для переводчиков.

Критические отзывы на переводы Григорьева немногочисленны. Резко отрицательный отзыв на перевод «Сна» появился в «Санкт-Петербургских ведомостях», ибо для редактора газеты А. А. Краевского самый факт опубликования перевода в «Библиотеке для чтения» и заявление Григорьева о солидарности с Дружининым служили достаточным основанием для этого. Рецензент, подписавшийся «Н. Н.»,[98] назвал перевод «водевильной переделкой» пьесы Шекспира «на русские нравы», окрашенной «яркими цветами *расейского* быта, наведенными на нее через призму комедий

---

[96] Еще в 1851 г., рецензируя перевод Н. М. Сатина «Сон в Иванову ночь», Григорьев писал, что в сцене мастеровых «желательно было бы побольше просторечия. Под просторечием не разумеем мы, конечно, собственно русских *народных оборотов*, еще менее речи *местной*. . . но особенную свободу, отсутствие всякого оборота книжного» («Москвитянин», 1851, ч. VI, № 22, стр. 374).

[97] «Библиотека для чтения», 1857, т. CXLIV, № 8, отд. I, стр. 257.

[98] Возможно, Н. С. Назаров (см.: И. Ф. Масанов. Словарь псевдоннмов. . ., т. II, стр. 225). По-видимому, это был тот же автор, который критиковал перевод Дружинина «Король Лир».

г. Островского с братиею», с прабавками, которые «заимствуются... из языка русских трактирных „завсегдателей“».[99]

Более благосклонной была рецензия в «Сыне отечества», но здесь больше говорилось о поэтической одаренности Григорьева вообще. В самом переводе рецензент лишь отмечал легкий стих, но признавал неудачной передачу трагедии о Пираме и Тизбе силлабическими виршами.[100]

Продвинуть на сцену перевод «Сна» Григорьеву не удалось из-за противодействия цензуры: в 1861 г. пьеса не была одобрена к представлению.[101] В 1858 г. Н. А. Некрасов приобрел у Григорьева перевод «Сна» для собрания сочинений Шекспира,[102] однако в издании эта комедия была представлена переводом Сатина. Издатели объяснили это тем, что при сличении с подлинником они нашли перевод Сатина «более близким к подлиннику и более изящным в литературном отношении».[103]

Переделка Григорьева «Шейлок» с самого начала предназначалась для театра, и критическая оценка ее делалась попутно в рецензиях на постановку Александринского театра. Оценки эти очень разноречивы. В. К. Иванов — театральный обозреватель «Русского слова» — вообще отказывал Григорьеву в поэтическом таланте и писал, что перевод «во многих отношениях представляется далеко неудовлетворительным».[104] Напротив, в «Театральном и музыкальном вестнике» отмечалось: «...г. Григорьев очень искусно ограничился сохранением всего, что определяет личности трагедии и действие ее, и передал это в переводе, свободном от всяких натяжек и тяжелых оборотов, несвойственных русскому языку».[105]

Перевод «Ромео и Джульетты» почти не вызвал откликов в печати. Только Д. В. Аверкиев в некрологе Григорьева подчеркивал, что в этой трагедии переводчику особенно удалось «оригинальною речью передать характеры шекспировских лиц» и все герои здесь «говорят свойственным им языком и... характеры переданы в совершенстве».[106] Трудно сказать, почему Некрасов и Гербель не включили этот перевод в свое издание Шекспира, предпочтя ему весьма бледное произведение Н. П. Грекова. Причина, видимо, состояла в том, что перевод Грекова, вышедший

---

[99] «С.-Петербургские ведомости», 1857, 30 августа, № 187, стр. 959. Григорьев ожидал подобной критики. После появления в печати нападок на перевод «Короля Лира» он писал Дружинину: «Каково-то они будут ругать мой перевод? Я думаю по-матерну» (Письма к А. В. Дружинину, стр. 105).

[100] «Сын отечества», 1857, 15 сентября, № 37, стр. 897.

[101] М. Д. Беляев и В. С. Спиридонов. См.: Аполлон Григорьев. Биография и путеводитель по выставке в залах Пушкинского дома. Пб., 1922, стр. 42.

[102] См.: Материалы для биографии, стр. 306.

[103] Шекспир, Полное собрание драматических произведений в переводе русских писателей, т. IV, СПб., 1868, стр. VIII. По утверждению Д. В. Аверкиева один из издателей Шекспира (видимо, Некрасов) говорил, что перевод Григорьева сделан «слишком по-русски» («Эпоха», 1864, № 8, стр. 15).

[104] «Русское слово», 1860, № 9, отд. III, стр. 29.

[105] «Театральный и музыкальный вестник», 1860, 17 января, № 3, стр. 19.

[106] «Эпоха», 1864, № 8, стр. 15.

в 1862 г., был уже приобретен ими.[107] Только в издании С. А. Венгерова была восстановлена справедливость и перевод Григорьева, как лучший, занял подобающее ему место.

Переводил Шекспира и Александр Николаевич Островский (1823—1887). Переводы драматических произведений с европейских языков (итальянского, испанского, французского, английского и латинского) занимают видное место в его творческом наследии (хотя по своему значению они, конечно, не могут идти ни в какое сравнение с его оригинальным творчеством). Своими переводами Островский стремился расширить отечественный театральный репертуар, познакомить русских зрителей и читателей с произведениями мировой драматургии.

Свою переводческую деятельность Островский начал с Шекспира. 14 августа 1850 г. он представил в драматическую цензуру «Укрощение злой жены» — прозаический перевод комедии Шекспира, приспособленный для сцены.[108] Комедия была запрещена 7 сентября Дубельтом по докладу цензора Нордстрема, который, отметив около ста недопустимых мест, дал такое заключение: «Г-н Островский, известный уже своею грязною пьесою „Свои люди — сочтемся“, запрещенной цензурой III Отделения и по высочайшему повелению, сделал и в настоящем случае неудачный выбор» (XI, 373).[109] Весьма показательно, что цензор объединил оригинальную и переводную пьесы драматурга как произведения одной направленности.

К «Укрощению злой жены» Островский вернулся в 1864 г. В начале октября он просил своего друга, петербургского артиста Ф. А. Бурдина забрать перевод из III отделения и выслать ему в Москву. «...Я бы его пообделал, он может пойти», — писал он (XIV, 118). Бурдин выполнил просьбу и сообщил Островскому, каких поправок требует цензура.[110] Однако работа драматурга не ограничилась отделкой старого перевода. Некрасов и Гербель привлекли его к участию в «Полном собрании драматических произведений Шекспира»,[111] и летом 1865 г. он переводит комедию стихами, назвав ее сначала «Укрощение строптивой», а затем окончательно — «Усмирение своенравной». 17 октября 1865 г. Островский сообщил Гербелю, что в течение недели вышлет ему свой перевод. «Так

---

[107] См. недатированное письмо Некрасова к Гербелю, в котором он писал по поводу перевода Грекова: «Если другого перевода не будет, то можно взять этот» (Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, стр. 466).

[108] См.: Л. Р. Коган. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. Госкультпросветиздат, 1953, стр. 40. Сохранилась рукопись, озаглавленная: Укрощение злой жены (Taming of the shrew). Комедия Шекспира (в 5-ти действиях), переведенная и приноровленная для сцены Александром Островским, в 3 действиях (ТБ, 58228).

[109] Здесь и ниже в разделе об Островском ссылки в тексте даются по изданию: А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, тт. I—XVI, М., 1949—1953.

[110] См.: А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. М.—Пгр., 1923, стр. 31.

[111] См. письма Некрасова к Островскому от 15 августа и конца сентября 1865 г.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочнений н писем, т. XI, стр. 48—49.

как это мой первый труд в этом роде, — писал он, — то мне хочется сделать его поотчетливее; я просмотрю его еще раз, и уже последний, и доставлю Вам» (XIV, 132). Перевод был опубликован в «Современнике»[112] и во втором томе издания Некрасова—Гербеля.[113]

В 1886 г. в связи с подготовкой четвертого издания сочинений Шекспира, которое после смерти Некрасова и Гербеля осуществлял А. Ф. Дамич, Островский внес в перевод некоторые изменения, о чем писал своему издателю Н. Г. Мартынову 6 мая: «Я не обещал Дамичу *совершенно* переделать свой перевод „Усмирение своенравной"; переделывать его нечего, он сделан верно и слово в слово. Я хотел только пересмотреть его по новому, исправленному изданию Шекспира, недавно вышедшему в Лондоне, в котором есть перемены в некоторых словах и знаках препинания» (XVI, 238).[114] Новая редакция перевода еще до выхода четвертого издания сочинений Шекспира была опубликована во втором томе собрания драматических переводов Островского, выпущенном Н. Г. Мартыновым (СПб., 1886).

Летом 1885 г. А. Ф. Дамич заказал Островскому перевод «Антония и Клеопатры» для замены печатавшегося ранее перевода А. Л. Соколовского. Островский охотно согласился и работал над переводом в октябре и декабре 1885 г., апреле и мае 1886 г. Он занимался им еще 31 мая 1886 г., за два дня до смерти. Это была последняя работа драматурга, которую ему так и не удалось завершить.[115]

Островский высоко ценил творчество Шекспира. А. Ф. Кони, встречавший его в 1861 г. у Писемского, вспоминал, что «Островский указывал на все величие бессмертных творений английского гения... Анализируя... человеческие страсти как материал для драматического произведения, он находил, что каждая из них имеет своего представителя в отдельных образах, разработанных Шекспиром».[116] Величие Шекспира реалист Островский видел в жизненной правде, воплощенной в его произведениях. Он подчеркивал, что английский драматург «не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни». Опираясь на пример Шекспира, Островский утверждал, что «дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни» (XII, 321).

---

[112] «Современник», 1865, т. CXI, № 11—12, отд. I, стр. 25—120.

[113] См. переписку Островского и Гербеля в октябре — ноябре 1865 г. по поводу рукописи и корректур перевода и гонорара за него (XIV, 133; Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.—Л., 1932, стр. 63—66).

[114] Вероятно, имеется в виду издание: W. Shakespeare. The works, vol. I—X. The text revised by A. Dyce. London, 1880—1881. Это издание находилось в библиотеке Островского (см.: Библиотека А. Н. Островского (описание). Л., 1963, стр. 192).

[115] Две сцены (д. III, сц. 9, 10), переведенные стихами, были опубликованы посмертно: «Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год», М., 1891, стр. 77—82. Впоследствии эти сцены были вновь напечатаны параллельно с прозаическим переводом Островского в статье: Н. В. Яковлев. Островский — переводчик «Антония и Клеопатры» Шекспира. В кн.: Островский. Новые матерьялы. Под ред. М. Д. Беляева. Л., 1924, стр. 178—198.

[116] А. Ф. Кони. А. Н. Островский. (Отрывочные воспоминания). «Островский. 1823—1923». Юбилейный сборник. М., 1923, стр. 22.

Поэтому к переводу Шекспира русский драматург подходил с большой ответственностью. «Я английский язык знаю порядочно и перевесть всякую пьесу могу легко, — писал он А. Ф. Дамичу 28 июля 1885 г. — но с Шекспиром очень осторожен: для каждой английской фразы можно найти десяток русских фраз, но я стараюсь выбрать из этого десятка самую подходящую» (XVI, 184—185).[117] Обычно Островский делал первоначально прозаический перевод, который затем перелагал в стихи. При подготовке такого прозаического подстрочника «Антония и Клеопатры» драматург специально занимался английским языком с англичанкой Фанни Демери, а затем решил подвергнуть свой перевод пересмотру и разбору с В. Ф. Ватсоном,[118] которого он так характеризовал в письме к Дамичу: «...англичанин, отлично знающий Шекспира, он мне объясняет малейшие оттенки смысла слов и целых выражений!» (XIV, 185).

Эта тщательность работы отличала и перевод «Усмирения своенравной».[119] Создав после прозаического первый стихотворный вариант перевода, Островский отделывал его и совершенствовал.[120] Сохранившийся фрагмент черновой рукописи[121] показывает, как он изменял и улучшал текст, уточнял лексику, заменял шестистопные строки пятистопными и т. д. (см. XI, 374—375). В своем переводе Островский добился большой близости к подлиннику и в то же время лаконичности. Примером может служить хотя бы обращение Петручио к Катарине во втором акте:

Оставим шутки. Коротко и ясно:
Отец твой мне отдать тебя согласен,
Приданое назначено — и хочешь
Или не хочешь, а моей ты будешь.
Я по тебе; тебе такого нужно.
Клянуся светом, при котором видел
И полюбил я красоту твою,
Что я тебя не уступлю другому.
Я с тем рожден, чтоб усмирить тебя.[122]

(XI, 51)

[117] Интересное замечание, косвенно характеризующее подход Островского к переводу Шекспира, содержится в его письме к А. Д. Мысовской от 7 мая 1886 г., где, рекомендуя своей корреспондентке для перевода одну французскую комедию, он писал: «Это не Шекспир, стесняться буквой подлинника нет надобности и переводить ее можно произвольным размером» (XVI, 239).

[118] См.: Островский. Новые матерьялы, стр. 179.

[119] При разборе «Усмирения своенравной» мы опирались на статью М. М. Морозова «А. Н. Островский — переводчик Шекспира» (в сб. «А. Н. Островский — драматург». К шестидесятилетию со дня смерти. 1886—1946. М., 1946, стр. 180—204; перепечатка: М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, стр. 243—268) и его комментарий к переводу (XI, 373—379). См. поправку к статье: Ю. Д. Левин. О последней редакции перевода А. Н. Островского «Усмирение своенравной». В кн.: Шекспир. Библиография..., стр. 564—566.

[120] О методе работы Островского над переводом см. в воспоминаниях Луженовского («Русские ведомости», 1887, 25 апреля, № 111).

[121] ИРЛИ, ф. 218, оп. 1, № 15.

[122] Ср. в оригинале:

And therefore, setting all this chat aside
Thus in plain terms: your father hath consented
That you shall be my wife; your dowry 'greed on;
And will you, nill you, I will marry you.
Now, Kate, I am a husband for your turn;
For, by this light, whereby I see thy beauty, —
Thy beauty, that doth make me like thee well, —
Thou must be married to no man but me:
For I am he am born to tame you, Kate...

(II, 1, 262—270)

Островскому особенно удаются изображения материального мира, окружающего его героев, с полнотой бытовых деталей. Таков, к примеру, монолог старика Гремио о своих богатствах:

Вы знаете, во-первых, дом, снабженный
Серебряной и золотой посудой
Для умыванья рук ее прекрасных;
Обит обоями из тирских тканей;
Набиты кронами ларцы из кости,
А в кипарисных сундуках ковры,
Наряды, пологи, белье, завесы
И с жемчугом турецкие подушки,
Шитье венецианцев золотое
И медная посуда — все, что нужно
Для дома и хозяйства, да на мызе
Коров молочных сотня, да по стойлам
Быков сто двадцать жирных. . .

(XI, 54—55)

Как установил М. М. Морозов, перевод Островского почти эквилинеарен. Этого удалось достигнуть путем чрезвычайной экономии слов, сочетающейся в то же время с лексическим богатством. Островский использует всю гибкость русского синтаксиса, чтобы краткость не лишала перевод понятности и не препятствовала удобопроизносимости, поскольку он предназначал свой перевод для театрального исполнения. Правда, иногда в «Усмирении своенравной» попадаются строки, которые можно понять лишь при сопоставлении с оригиналом, но они сравнительно редки.[123]

В «Укрощении строптивой» — одном из наиболее ранних произведений Шекспира — стих еще связан частой цезурой на второй стопе и переносы в нем встречаются сравнительно редко. Поэтому для достижения живости и свободы разговорной речи Островский отказывается от постоянной цезуры и значительно увеличивает число переносов.

И все же в «Усмирении своенравной» чувствуется известная скованность. Речевая характеристика персонажей только намечена, но не достигает полной завершенности. По-видимому, переводчик сознательно сдерживал себя, опасаясь, чтобы шекспировское творение не получило отпечатка творческой индивидуальности самого Островского. И все же эта индивидуальность проявляется (возможно, против воли самого переводчика) в последовательно проводимом упрощении языка, ослаблении наиболее пышных оборотов, снятии декламационной напыщенности.

Добиваясь точной передачи шекспировского текста, Островский в то же время стремился, чтобы перевод был не мертвым буквальным слепком, но живым произведением, которое могло бы идти на современной сцене. Поэтому он старательно сохраняет игру слов оригинала, подбирая эквивалентные русские выражения. У Шекспира, например, Баптиста предлагает

[123] Например, когда Петручио, узнав о Катарине и ее приданом, выражает желание жениться на ней, Грумио говорит в сторону: «Хочет ли он посвататься за нее? конечно, или я повешу ее» («Will he woo her? ay, or I'll hang her»; I, 2, 201). У Островского: «Он женится — не то ее повесить» (XI, 35). В той же сцене Гремио говорит, что не имел бы ничего против поведения Транио, если бы тот без лишних слов убрался прочь («if without more words you will get you hence»; I, 2, 234). В переводе: «коль вы и прочь сейчас же» (XI, 37) и т. п. Островский употребляет «лож» (родит. множ. от «ложе»), сокращенную форму «Флоренцьи» и некоторые другие малоудачные выражения.

женихам ухаживать («to court») за Катариной, на что Гремио отвечает, что лучше бы ее возить привязанной к телеге, как преступника («to cart»; I, 1, 54—55). У Островского Гремио восклицает: «Ухаживать? Ее бы — уходить!» (XI, 20). В другом месте слуги Грумио и Куртис в разговоре играют значениями глагола to catch (хватать, ловить): cony-catch — «плутовать» (букв. «ловить кроликов») и catch cold — «простудиться (схватить простуду)» (IV, 1, 45—46). Островский передает это: «Ох ты, *продувной*!» — «Да, меня *продуло* не на шутку» (XI, 71).

Для большей доходчивости переводчик заменяет непривычные для русских читателей и зрителей понятия более обыденными: «живую изгородь» (hedge) — «тыном», «сэк» (sack — род хереса) — «сладким вином», «эль» (ale) — «пивом», «денье» (denier — название монеты) — «денежкой» и т. д. Видимо, той же цели служили и русизмы, встречающиеся в переводе: «десятский», «сотский», «вершок», «ребята», «целовальничиха», «мужик», «холоп», «Катя», «Катенька», «сам-друг», «краса девица» и др. Употребляя эту лексику в сочетании с элементами просторечия, Островский добивался того, чтобы комедия в переводе звучала естественно по-русски.

М. М. Морозов, характеризуя переводческую манеру Островского, писал: «Островский совмещает филологическую точность перевода с находчивостью интерпретаций, богатством лексического материала и чуткостью к стилевым особенностям подлинников, которым придаются живая русская интонация и колорит богатого своеобычными оборотами русского народного языка. Свои переводы западноевропейских классиков Островский осуществлял в расчете на широкую народную аудиторию читателей и зрителей, которым были бы чужды нарочитые стилизаторские приемы переводческого искусства» (XI, 372—373). Эта характеристика полностью приложима к «Усмирению своенравной».

Одновременно с «Усмирением своенравной» в печати появился перевод «Веселые виндзорские барыньки»,[124] в котором обнаруживаются близкие тенденции, обоснованные к тому же теоретически. Переводчиком этой комедии был Октавий Васильевич Мильчевский — литератор 60—70-х годов, автор всевозможных лингвистических, этнографических, популярных естественно-научных и других сочинений (ум. в 1880-е годы). Своему переводу он предпослал изложение переводческих принципов. Исходным моментом для него служило утверждение, что «каждый перевод должен производить на своего читателя по возможности то впечатление, которое производит подлинник на „своего“». На этом основании Мильчевский, воспроизводя речь шекспировских персонажей, использовал лексику и фразеологию соот-

[124] «Русская сцена», 1865, № 4 и 5, стр. 1—119. Ниже ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

ветствующих социальных групп русского общества. «Конечно, — признавал он, — от этого мой перевод носит несколько „русский“ колорит, но иначе, мне казалось, он был бы тенью комедии, чем-то без плоти и крови» (стр. 4). «Чисто по-русски» стремился Мильчевский передавать и каламбуры, пословицы, поговорки и остроты подлинника, «а не сетовать в выносках, что вот-де тут каламбур, да не выразишь его по-нашему» (стр. 5). Вообще перевод был освобожден от всяких сносок и примечаний; переводчик стремился передать места, требующие пояснений, «так, чтобы они сделались понятными и без ученых толкований» (стр. 6). Наконец, имена персонажей, имеющие смысловое значение, передавались соответствующими и близкими русскими словами: Shallow — Пустяк, Slender — Спичка, Ford — Поток, Page — Паж, Simple — Простота, Mistress Quickly — Провориха. В результате Мильчевский создал очень живой перевод с яркой языковой характеристикой персонажей. Обильное употребление просторечия позволило ему сделать их речь весьма выразительной. Провориха, например, отвечает на вопрос о местонахождении Фальстафа: «Беспременно там-с; но ужасть как осерчали, что их в воду-то вышвырнули» (стр. 84). Она употребляет выражения: «вальяжный», «краличка», «разлапушка», «сердешная», «беспременно», «валандаться» и т. п.

Однако переводчик не всегда последователен. К примеру, во II действии Фальстаф говорит Пистолю: «Я вам скажу короче, не вешайтесь мне больше на шею, я вам не виселица; убирайтесь! Поди ты в толпу народа и подтибривай кошельки или убирайся в свои гаремы в грязных переулках. Вишь, не хотел отнести моего письма, бездельник ты этакой? Туда же, в амбицию вломился!» (стр. 41). В этой речи, построенной на нелитературной жаргонной лексике, выражения сугубо литературного языка: «толпа народа», «гарем» — являются инородными вкраплениями, разрушающими стилевое единство.

Передавая речь пастора Эванса, Мильчевский отказался от воспроизведения шепелявости, имеющейся в оригинале, но зато обильно уснастил ее книжно-церковной лексикой и оборотами вроде «во многоглаголении несть спасенья» (стр. 13), «Приблизься сюда, отроче! Приподыми очи горе!» (стр. 84), «. . . я, в качестве служителя алтаря, весьма буду восхищен, если позволено мне будет паки ввести среди вас подобающий мир, согласие и удовлетворение» (стр. 10), и т. п.

Остроумно передана ломаная речь француза доктора Каюса. Воссоздавая ее, переводчик ориентировался на коверкание русского языка инстранцами: «Эй, ты, обезьян, отдай этот писмо господин Гуг; я его визивал тут на duel; я буду резаль ему горло на лес; я наушу эта трусишка поп совайт своя нос, где не спрашивайт. . . Pardieu, я такой зделай из него яиц смятка, что у-у!» (стр. 29).

Немало изобретательности проявил Мильчевский при подыскании адекватных соответствий остротам и каламбурам шекспировской комедии. Например, Форд, подозревающий жену в неверности, восклицает: «Если уж у меня есть рога (horns), доводящие меня до бешенства (to make me mad), пусть я буду согласно пословице бешеным, как рогатое животное (horn-

mad)» (III, 5, 156—158). Чтобы передать непереводимое провербиальное речение horn-mad, переводчик использовал русскую пословицу: «бодливой корове бог рог не дает» — и соответственно перестроил текст: «...уже коли есть рога, то пусть же я буду, *наперекор пословице*, бодливою коровой с рогами» (стр. 83; курсив мой, — *Ю. Л.*).

Просторечные и жаргонные выражения с отчетливым национальным колоритом в переводе сравнительно редки; Мильчевский, видимо, старался их избегать, ограничивая себя выражениями, лишенными национальной прикрепленности. И все же в переводе встречаются: «батюшка», «барин», «холоп», «ямщик», «баба-яга», «мишка» (медведь) и др. Лексический разнобой проявляется и в именах персонажей, где соседствуют английские имена — Фальстаф, Эванс, русские варваризмы, как Паж, и чисто русские слова — Спичка, Поток и др.

Комедия «Веселые виндзорские барыньки», представлявшая собою любопытный переводческий эксперимент, прошла, однако, почти незамеченной, и в издании Некрасова—Гербеля соответствующая пьеса Шекспира была представлена довольно вялым и анемичным переводом П. И. Вейнберга.

Петр Исаевич Вейнберг (1831—1908) выдвигается в 60-е годы в число ведущих переводчиков Шекспира. В области стихотворного перевода он был необычайно плодовит и в разное время переводил произведения Лессинга, Гете, Гейне, Гервега, Гофмана фон Фаллерслебена, Шамиссо, Гуцкова, Ленау, Гюго, Мюссе, Барбье, Байрона, Шелли, Лонгфелло, Мицкевича и многих других европейских поэтов. Выступал он и редактором переводных изданий: сочинений Гете и Гейне. В 60-е годы он принадлежал к демократическому крылу русских литераторов, сотрудничал в «Современнике», «Искре», «Русском слове» и в его переводческой деятельности сочетались как пропагандистские, так и просветительские цели.

К переводу Шекспира Вейнберг обратился еще в конце 50-х годов. В 1858 г. в «Современнике» был напечатан переведенный им отрывок из «Отелло»,[125] а в следующем году в «Библиотеке для чтения» — еще две сцены.[126] Сокращенный перевод трагедии (для сцены) был опубликован в «Библиотеке для чтения» лишь спустя пять лет.[127] Полный перевод появился в I томе издания Некрасова—Гербеля.

Дальнейшие переводы Вейнберга из Шекспира были связаны с подготовкой этого издания. Часть из них первоначально печаталась в «Современнике»: «Король Генрих VIII» (1864, № 9), «Тимон Афинский»

---

[125] «Современник», 1858, т. LXXII, № 12, отд. II, стр. 264—270 (д. III, сц. 3; включена в фельетон И. И. Панаева «Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта»).

[126] «Библиотека для чтения», 1859, т. CLV, № 5, отд. I, стр. 122—132 (д. IV, сц. 2; д. V, сц. 2).

[127] Там же, 1864, т. CLXXXII, № 4—5, стр. 1—160.

(1864, № 11—12), «Венецианский купец» (1866, № 5); остальные сразу появились в собрании сочинений Шекспира: «Как вам будет угодно», «Конец — всему делу венец», «Виндзорские проказницы», «Комедия ошибок» и «Бесплодные усилия любви». Две пьесы были впервые переведены на русский язык Вейнбергом («Как вам будет угодно» и «Бесплодные усилия любви»), три — он первый перевел стихами («Комедия ошибок», «Конец — всему делу венец» и «Генрих VIII»). Работал он быстро, брался, например, за месяц перевести «Комедию ошибок».[128] А. Н. Плещеев писал, что он «хоть по акту в день может строчить стихами».[129]

Впоследствии, в 1889 г., в статье о «Дон-Жуане» Байрона в переводе П. А. Козлова Вейнберг изложил свой взгляд на принципы перевода. Исходя из положения, «что перевод делается для не знающих подлинника», он утверждал: «...обязанность хорошего переводчика — стараться произвести на этих читателей своих такое же *впечатление*... какое производит и подлинник, дать об этом последнем полное или, в тех случаях, когда это, по условиям языка, оказывается невозможным, приблизительно полное понятие относительно мысли, тона, *всех* частных подробностей, каковы выражения, эпитеты и т. п.».[130] Два года спустя, разбирая переводы Д. Л. Михаловского из Шекспира и цитируя приведенные выше слова, Вейнберг подчеркивал: «К Шекспиру и переводчикам его эти замечания и эти требования применяются более, чем к кому-либо. По внешней форме своих произведений это один из самых своеобразных поэтов, и так как эта своеобразность, выражающаяся в отдельных оборотах, фразах, эпитетах и т. п., имеет источник и личный, исходящий как бы из натуры этого писателя... и исторический, обусловленный тем временем, когда жил Шекспир... то переводчик, упускающий из виду эти обстоятельства или не умеющий выполнить налагаемые ими требования, одинаково грешит и против задачи эстетической, и против задачи историко-литературной».[131] Как достоинство Михаловского Вейнберг отмечал то, что он «старается сохранить внутренний смысл подлинника, его общий, а также местный и временный колорит, характеристические частности, поэтичность; при этом он не упускает из виду условий русского языка сравнительно с языком подлинника, вследствие этого не ломает его насильственно для соблюдения точности чисто внешнего свойства».[132]

Этим принципам Вейнберг стремился следовать и в своих переводах. Требуя, чтобы перевод давал «полное понятие» об оригинале, Вейнберг подразумевал лишь полноту словесного содержания, не придавая особого значение внешней поэтической форме, считая ее второстепенным моментом.

---

[128] См. его письмо к Н. В. Гербелю от 12 декабря 1867 г.: Шекспир. Библиография..., стр. 550.

[129] Письмо к Н. В. Гербелю от 5 января 1868 г.: Шекспир. Библиография..., стр. 551.

[130] ЖМНП, 1889, ч. CCLXIV, № 8, отд. II, стр. 443.

[131] Шестое присуждение Пушкинских премий. СПб., 1891, стр. 38.

[132] Там же, стр. 40.

(Он, например, предлагал отказаться от октав в переводе «Дон-Жуана» Байрона[133]). При переводе шекспировских пьес он, чтобы сохранить вербальную полноту, произвольно увеличивал монологи и реплики действующих лиц. В «Отелло», например, его добавления составляют по объему почти целый акт. С другой стороны, стремясь так или иначе передать каждое слово, Вейнберг нередко упускает из виду смысл целого и незаметным отклонениями искажает смысл. А стремление к правильной и благозвучной версификации заставляет его нивелировать речь персонажей.

Для характеристики переводческой манеры Вейнберга разберем отрывок из лучшего и наиболее известного из его шекспировских переводов — «Отелло». Вот предсмертный монолог Отелло:

Постойте. Слова два
Хочу сказать вам прежде. Я немало
Оказывал республике услуг,
И это ей известно. Не об этом
Здесь речь моя. Я вас прошу, когда
Вы будете об этих всех несчастьях
Писать в сенат, таким меня представить,
Каков я есть, ни уменьшать вину,
Ни прибавлять к ней ничего нарочно.
Пишите им, что я был человек
С любовию безумною, но страстной;
Что ревность я не скоро ощущал,
Но, ощутив, не знал уже пределов;
Что как глупец-индиец я отбросил
Жемчужину, дороже всех сокровищ
Его страны; что из моих очей,
К слезливым ощущеньям непривычных,
Теперь текут струей обильной слезы,
Как из дерев Аравии камедь.
И к этому всему потом прибавьте,
Что раз один в Алеппо, увидав,
Как турок злой, ругаясь над сенатом,
При этом бил венецианца, — я
За горло взял обрезанца-собаку
И заколол его — вот точно так.[134]

Этот отрывок характерен для переводов Вейнберга. Стих гладок и звучен, он легко читается и легко воспринимается (ср. приведенный выше отрывок из того же монолога в переводе Лазаревского; стр. 400). Содержание оригинала передано сравнительно полно; пропуски есть, но их немного, и они касаются малосущественных деталей. Так, например, в первой строке не передано «прежде, чем вы уйдете» («before you go»). Опущены эпитеты: «смягченные» («subdu'd») к «очам», «целебная» («med'cinable») к «камеди», «чалмоносный» («turban'd») к «турку» и некоторые другие мелочи. Еще меньше добавлений. Добавлено: «здесь речь моя», что придает словам мавра отсутствующую в оригинале напыщенность; не имеют соответствия в оригинале слова: «вина», «потом». Переведенный монолог, занимающий 25 строк, на 6 строк (почти на четверть) длиннее подлинного (V, 2, 337—355).

Более существенны неточности в переводе. Малозаметные на первый взгляд, они приводят к серьезным искажениям смысла. У Шекспира Отелло говорит, что он любил, может быть, и не мудро, но слишком сильно («not wisely but too well»). В переводе: «с любовию безумною, но страстной». Но по-русски любовь страстная и любовь безумная почти синони-

---

[133] Там же.

[134] Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей, т. I. СПб., 1865, стр. 135.

мичны, и противопоставление, содержащееся в словах мавра, в переводе сохранено лишь формально, внешней конструкцией фразы, лишенной внутреннего смысла.

Далее следует центральные строки монолога; в них Отелло объясняет свой характер, ставший причиной его трагедии. Он говорит, что он нелегко доходил до ревности. Вейнберг переводит: «ревность я *не скоро* ощущал», т. е., если у Шекспира отмечалось внутреннее сопротивление Отелло ревности, трудность, которую надо было преодолеть, чтобы заставить его ревновать, то у Вейнберга ревность Отелло ставилась просто в зависимость от времени. Казалось бы, незначительное отклонение, но следующая строка показывает, к чему оно приводит. Шекспировский Отелло продолжает: «но когда его довели, <он> дошел до крайнего смятения чувств» («but, being wrought, perplex'd in the extreme»). Здесь подчеркивается страдательность Отелло, которого только внешнее воздействие, только все хитроумные козни Яго смогли довести до ревности и последующего преступления (вспомним пушкинское: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»). А в переводе: «но, ощутив <ревность>, не знал уже пределов» — ревность стала закономерным проявлением души Отелло, возникшим в определенный момент вне всякой зависимости от внешних факторов. Это коренным образом изменяет образ героя.[135]

Много внимания переводчик уделил правильной версификации. Он чередует мужские и женские окончания, по образцу «Бориса Годунова» Пушкина соблюдает постоянную цезуру после второй стопы, внимательно следит за метрической правильностью ударений. Но все эти правила стихосложения выполняются независимо от оригинала, конкретное строение которого почти не принимается в расчет. В оригинале, после того как Отелло высказал то, что он просит сообщить правительству республики, он говорит: «Напишите об этом» («Set you down this»), и эти слова, приходящиеся на конец строки, как бы подводят итог сказанному и делят монолог на две части. За ними следует пауза и дальше идет рассказ о турке, являющийся прелюдией к самоубийству. Вейнберг не сохранил этого обособления, у него рассказ о турке не отделен от предыдущего, но, напротив, сливается с ним. Тем самым разрушена логическая структура монолога. Наконец, в подлиннике монолог завершается неполной строкой: «And smote him thus» — всего лишь четыре слога, но крайне энергичных и напряженных. Это не случайно: строка обрывается внезапно, не дойдя до конца, как и жизнь Отелло. В переводе весь художественный эффект пропал: монолог оканчивается вялой строкой, искусственно растянутой за счет не обязательного местоимения «его» и совершенно лишнего наречия «точно».

Разобранный монолог типичен для переводческой манеры Вейнберга. Внешнее версификационное «благообразие» и вербальная полнота на по-

---

[135] О банализации и прозаизации образа Дездемоны в переводе Вейнберга см.: А. Л. Волынский. «Отелло» в русском переводе. В его кн.: Царство Карамазовых. Н. С. Лесков. Заметки. СПб., 1901, стр. 466—475.

верку оказываются очень неточными внутренне. Незначительные отклонения, допускаемые переводчиком, способны повлечь очень серьезные изменения смысла. В «Венецианском купце» Шейлок, например, узнав о побеге дочери, восклицает: «убыток за убытком!.. и никакого удовлетворения, никакого мщения» («loss upon loss! .. and no satisfaction, no revenge»; III, 1, 99—101). Вейнберг перевел «satisfaction» — «удовольствие»,[136] и образ ростовщика окарикатурен.

Весьма губительны для перевода поэтическая глухота Вейнберга, его невнимание к стихотворной форме. Он может трехстопные рифмованные ямбы, которыми говорит Розалинда («Как это вам понравится»; II, 4, 61—62), передать восьмистопными хореями[137] и превратить игривую резвость в тяжеловесное резонерство. В «Венецианском купце» шуточная ссора Порции и Бассанио по поводу кольца, которое Бассанио подарил «адвокату» (V, 1, 192—202), воспроизведена очень точно, но несоблюдение архитектоники диалога (параллелизмы, повторы: 9 строк из 11 кончаются словом «the ring» — «кольцо») совершенно уничтожает тональность отрывка, делает его плоским и прозаичным.[138]

Несмотря на декларируемое требование точности, на практике Вейнберг иногда отступал от него, как и большинство переводчиков его времени, когда сталкивался со сложными образными шекспировскими оборотами. Дездемона, потеряв платок, говорит: «Если бы мой благородный мавр не был человеком неподдельной души, сделанным не из того низкого материала, из которого сделаны ревнивые создания (and made of no such baseness as jealous creatures are), этого было бы достаточно, чтобы навести его на ревнивые мысли» (III, 4, 27—30). В переводе придаточное предложение звучит так:

И хоть во мне уверен благородный
Отелло мой, хоть ревностию гнусной
Не страждет он. . .[139]

Правда, такие явные отступления у Вейнберга сравнительно редки. Чаще встречаются ослабление образа, смягчение резкого выражения.

Переводы Вейнберга были вначале встречены критикой довольно холодно. Уже после появления в печати первых сцен «Отелло» А. С. Гиероглифов писал в «Театральном и музыкальном вестнике», что о переводе можно сказать лишь, что он «отличается гладким (но довольно слабым) стихом».[140] Ему вторил М. А. Загуляев в «Сыне отечества», указавший, что перевод «гладок и близок, но в нем утрачен... шекспировский колорит».[141]

---

[136] Полное собрание драматических произведений Шекспира, т. III, 1867, стр. 367.

[137] См. там же, стр. 408.

[138] См.: А. А. Смирнов. Советские переводы Шекспира. «Шекспир. 1564—1939». Сборник статей. Л.—М., 1939, стр. 162—163, 179—180.

[139] Полное собрание драматических произведений Шекспира, т. I, стр. 109.

[140] «Театральный и музыкальный вестник», 1859, 5 июля, № 26, стр. 254; см. также №№ 47 и 49 от 29 ноября и 13 декабря, стр. 461 и 485.

[141] «Сын отечества», 1859, 6 декабря, № 49, стр. 1366.

Когда были опубликованы «Отелло» и «Тимон Афинский», рецензент «Книжного вестника» обвинил Вейнберга в том, что он перелагает стихами прозаический перевод Кетчера.[142] Рецензент «Голоса» указывал, что в «Отелло» стих «далеко не безукоризнен, а местами даже отличается тяжелым, искусственным складом»;[143] зато перевод «Тимона» был признан удачным.[144] Снисходительнее отнесся к Вейнбергу обозреватель «Русской сцены», причисливший его за переводы Шекспира к лучшим переводчикам.[145]

В рецензии на первый том издания Некрасова—Гербеля Е. Ф. Зарин (под псевдонимом «Incognito») отметил, что переводы Вейнберга («Отелло», «Тимон Афинский») уступают другим переводам, помещенным в томе.[146] Это было справедливо, поскольку с Вейнбергом здесь соседствовали Кронеберг, Дружинин, Сатин.

Впоследствии, однако, репутация Вейнберга как переводчика Шекспира упрочилась. Его «Отелло» и «Венецианский купец» неоднократно переиздавались. Все его переводы вошли в издание Венгерова. В. В. Чуйко назвал Вейнберга «лучшим и талантливейшим переводчиком Шекспира», а его переводы — «вполне образцовыми и местами необыкновенно талантливыми».[147] Даже А. А. Блок, утверждавший, что с Вейнбергом как переводчиком Гейне «почти совсем не стоит считаться», отражая общее мнение, вменял ему в заслугу переводы из Шекспира («Вейнберга, давшего нам „Отелло“ и „Шейлока“»).[148]

В пору профессионализации переводческого дела принципы перевода, которые мы обнаружили у Вейнберга, становятся господствующими. У А. Л. Соколовского, Ф. Б. Миллера, Н. П. Грекова и других переводчиков проявляется тот же подход к передаче шекспировских пьес на русском языке с небольшими лишь индивидуальными различиями. Их переводы профессионально грамотны, но не больше; их стиль отражает характерный для второй половины XIX в. невысокий уровень поэтической техники. Эти переводы уже не играют активной роли в литературе, и критика их едва замечает.

Рассмотренных выше переводчиков Шекспира 60-х годов при всем различии их творческих индивидуальностей объединяла одна общая черта: все они стремились популяризировать творчество английского драматурга,

[142] «Книжный вестник», 1864, 31 августа, № 16, стр. 311; 1865, 28 февраля, № 4, стр. 76.

[143] «Голос», 1864, 3 (15) декабря, № 334, стр. 1—2.

[144] Там же, 1865, 28 апреля (10 мая), № 116, стр. 2.

[145] Приобретения нашего театра в 1864 г. «Русская сцена», 1865, № 1, отд. II, стр. 61.

[146] «Отечественные записки», 1865, т. CLXI, август, кн. 1, стр. 510—512.

[147] В. В. Чуйко. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, стр. 197.

[148] А. Блок. Гейне в России (1919). Собрание сочинений, т. VI, М.—Л., 1962, стр. 121.

сделать его доступным возможно более широкому кругу читателей. Даже отступления от оригинала имели у них нередко цель обеспечить доходчивость и популярность перевода. Их переводческие принципы были по существу своему демократическими, иногда, впрочем (как, например, у Дружинина), вопреки политическим убеждениям и симпатиям переводчика.

Эти переводчики составляли подавляющее большинство. Им противостояли немногие переводчики-буквалисты, которые не принимали читателя в расчет и превыше всего ставили формально понимаемую близость к подлиннику. Наиболее знчительным из них был известный русский поэт Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892).

Антидемократическая направленность переводческих принципов Фета очевидна. Он всегда подчеркивал свое презрение к читательской массе. Я. П. Полонскому он писал о переводе «Антония и Клеопатры»: «Покажи его знатоку... но ради бога не мызгай по рукам. Я работаю не для ярмарки сорочинской или питерской».[149] Итогом этого явилась общественная изоляция Фета-переводчика. Он замкнулся, как он сам образно выразился впоследствии, «на необитаемом острове», беседуя лишь с воображаемым «благосклонным читателем», который направлялся к нему «на своей одинокой лодочке».[150]

Изучение изданной и неизданной переписки Фета позволяет восстановить внешнюю историю его переводов из Шекспира в следующем виде. К Шекспиру он обратился в пору, когда уже получил широкую известность и признание как поэт. Во второй половине 1857 г. он принялся за перевод «Антония и Клеопатры», который закончил вчерне в феврале-марте следующего года.[151] Свой перевод Фет предложил сперва в «Библиотеку для чтения» А. В. Дружинину, но тот ответил вежливым отказом, ссылаясь на то, что уже имеет две пьесы Шекспира на 1858 г.[152] Тогда Фет обратился к Некрасову, который согласился взять перевод для «Современника».[153] Но Я. П. Полонский попросил Фета отдать «Антония и Клеопатру» в «Русское слово» — новый журнал, редактором которого он готовится стать, и это решило вопрос.[154]

---

[149] Письмо от 22 октября 1858 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 558—559).

[150] Д. Юний Ювенал. Сатиры. В переводе и с объяснениями А. Фета. М., 1885, стр. 9.

[151] См. письма А. А. Фета к И. П. и Н. А. Борисовым от 17 января, 19 февраля и конца февраля — начала марта 1858 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 557). См. также письмо А. А. Фета к Н. А. Некрасову от 17 февраля 1858 г. (Архив села Карабихи. Письма Н. А. Некрасова и к Некрасову. М., 1916, стр. 218; здесь письмо ошибочно датировано 1859 г.).

[152] Письмо А. В. Дружинина к А. А. Фету от 26 февраля 1858 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 557—558). Однако истинная причииа отказа состояла в том, что Дружинин не любил эту пьесу и не доверял переводческому искусству Фета (см. его письмо к И. С. Тургеневу от 19 сентября 1858 г.: Тургенев и круг «Современника», стр. 218).

[153] Письмо А. А. Фета к Н. А. Некрасову от 14 марта и ответное письмо от 17 марта 1858 г. (Архив села Карабихи, стр. 219; Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, стр. 400; здесь письма ошибочно датированы 1859 г.).

[154] Письмо от 24 апреля 1858 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 558).

Летом 1858 г. Фет правил свой перевод «Антония и Клеопатры» с помощью Тургенева, который с самого начала проявлял интерес к его работе.[155] О пересмотре перевода Тургенев сообщал Дружинину 10 октября 1858 г.: «Каждый акт два раза был тщательно пройден нами вместе — и я не спущал ему ни единого слова, так что он иногда стонал в агонии и падал тучным телом на диван».[156] Сам Фет писал Полонскому 22 октября: «...Антония я с ним (Тургеневым, — *Ю. Л.*) разобрал по волоску и могу тебя уверить, что перевод недурен. Я его переправлял, переправлял да и руки обломал».[157] В ноябре Фет отправил свой перевод Полонскому, и он был напечатан в февральской книжке «Русского слова» за 1859 г.[158]

Еще в марте 1858 г., закончив вчерне «Антония и Клеопатру», Фет принялся за «Юлия Цезаря»; перевод был закончен осенью того же года. И эта трагедия была выправлена с помощью Тургенева, который также содействовал напечатанию ее в «Библиотеке для чтения».[159] «Думал ли великий Юлий, что я буду продавать его за 500 р. сер.», — восклицал по этому поводу Фет.[160]

В конце 1858 г. Фет начал переводить еще одну трагедию Шекспира на античный сюжет — «Тимона Афинского». Перевод был кончен летом следующего года, но еще зимою Фет договорился с издателем «Русского слова» и меценатом гр. Г. А. Кушелевым-Безбородко о продаже ему всех трех своих переводов из Шекспира для отдельного трехтомного издания. Перспектива этого издания чрезвычайно радует Фета, и он уже подумывает о переводе «Отелло».[161] Но в «Современнике» появилась статья Д. Л. Михаловского (под псевдонимом «М. Лавренский») «Шекспир в переводе г. Фета»,[162] в которой был подвергнут сокрушительной критике перевод «Юлия Цезаря». Это, по-видимому, заставило Кушелева-Безбородко отказаться от намеченного издания, и перевод «Тимона Афинского» не был напечатан ни в «Русском слове», ни отдельно; рукопись его впослед-

---

[155] См. письма Тургенева к Фету от 28 декабря 1857 г. (9 января 1858 г.). 26 февраля (10 марта) 1858 г., 16 (28) января и 18 (30) июня 1859 г. (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 184, 198, 265, 312).

[156] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем. Письма, т. III, стр. 242.

[157] Шекспир. Библиография..., стр. 558.

[158] «Русское слово», 1859, № 2, отд. I, стр. 54—208.

[159] «Библиотека для чтения», 1859, т. CLIV, № 3, отд. I, стр. 1—94.

[160] Письмо к И. П. и Н. А. Борисовым от 24 октября 1858 г. (Шекспир. Библиография..„ стр. 559). О работе Фета над «Юлием Цезарем» и опубликовании перевода см. также письма: А. А. Фета к И. П. и Н. А. Борисовым от февраля-марта, начала ноября 1858 г., Я. П. Полонскому от 8 и 22 октября 1858 г. (там же, стр. 557—559); Н. А. Некрасову от 14 марта 1858 г. (Архив села Карабихи, стр. 219); И. С. Тургенева к А. В. Дружинину от 25 августа и 10 октября 1858 г. (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 233—234, 242); А. В. Дружинина к И. С. Тургеневу от 19 сентября 1858 г. (Тургенев и круг «Современника», стр. 218).

[161] Письмо к И. П. и Н. А. Борисовым от 9 февраля 1859 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 560). О переводе «Тимона Афинского» см. также письма Фета к М. П. Фет от 31 января 1859 г., Я. П. Полонскому от 31 августа 1859 г. (там же), А. В. Дружинину от 31 августа 1859 г. (Письма к А. В. Дружиниину, стр. 339).

[162] «Современник», 1859, т. LXXV, № 6, отд. III, стр. 255—288.

ствии была утрачена.[163] Много лет спустя, в 1888 г., Фет пытался переводить «Гамлета», но, как сам признавался, «в самом начале при появлении духа не справился со стихами Горацио: „Stay: speak, speak, I charge thee speak", который и не вмещается в русский стих, и выглядит безобразно»,[164] и бросил перевод.

Как мы указывали, Фет был переводчиком-буквалистом. В основе его переводческих принципов лежало убеждение в «невозможности воспроизводить впечатление оригинала»,[165] которое в свою очередь являлось следствием идеалистического представления о таинственной непостижимости художественного произведения, о непреодолимой бездне, лежащей между поэтическими представлениями разных народов.[166] Поэтому от переводчика требовалось рабское копирование внешней формы поэтического оригинала и прежде всего соблюдение эквилинеарности и эквиритмии.

«Конечно, подстрочность есть идеал перевода», — утверждал Фет в конце жизни. Правда, теперь, учитывая собственные неудачи и провалы, он добавлял: «...но при невозможности сохранить ее без искажения подлинника — позволительно ею жертвовать».[167] Но в 50-е годы он таких оговорок еще не делал, напротив, он писал в 1856 г.: «Я всегда был убежден в достоинстве подстрочного перевода и еще более в необходимости возможного совпадения форм, без которого нет перевода».[168] Порок Фета-переводчика состоял не в стремлении к точности, как таковом, но в том, что в угоду метафизически понятой формальной точности, особенно эквилинеарности, он жертвовал не только легкостью и изяществом стиха, но подчас и понятностью перевода, и сохранением смысла оригинала.

В мемуарах Фета содержится весьма характерный эпизод. Поэт рассказывает, как он, обсуждая с Тургеневым перевод «Антония и Клеопатры», дошел до сцены самоубийства Клеопатры, где служанка царицы восклицает: «O, break! O, break!», т. е. «О, разорвись! О, разорвись (сердце)!» (V, 2, 312). «Приняв во внимание неизменный мой обычай сохранять в переводах число строк оригинала, — пишет Фет, — легко понять затруднение, возникающее на этом выдающемся месте. Помнится, у меня стояло „О, разорвись!". Тургенев справедливо заметил, что по-русски это невозможно. Загнанный в неисходный угол, я вполголоса рискнул: „О, лопни!" Заливаясь со смеху, Тургенев указал мне, что я и этим не помогаю делу, так как не связываю глагола ни с каким существительным. Тогда, как

---

[163] См. письмо Фета к А. Ф. Дамичу от 20 апреля 1885 г. (ГПБ, ф. 179, № 115, л. 3).

[164] Письмо к вел. кн. Константину Константиновичу от 8 июля 1889 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 561).

[165] Катулл. Стихотворения. В переводе и с объяснениями А. Фета. М., 1886, стр. IX.

[166] О переводческих принципах Фета см. в статье П. М. Топера «Традиции реализма» (в сб. «Вопросы художественного перевода», М., 1955, стр. 81—87).

[167] Письмо к вел. кн. Константину Константиновичу от 2 октября 1889 г. (Шекспир. Библиография..., стр. 561).

[168] А. Фет. Ответ на статью «Русского вестника» об «Одах Горация». «Отечественные записки», 1856, т. CVI, № 6, отд. II, стр. 29.

заяц, с криком прыгающий над головами налетевших борзых, я рискнул воскликнуть: „я лопну!“. С этим словом Тургенев, разразившись смехом, сопровождаемым криком, прямо с дивана бросился на пол, принимая позу начинающего ползать ребенка».[169] При всей своей анекдотичности этот эпизод ясно показывает, как Фет, заботясь лишь о сохранении внешней формы, мог дойти до утраты смысловой связи с оригиналом.[170]

Приемы, которыми Фет добивался точного соблюдения внешней формы, были различны, но почти все они имели пагубные последствия для перевода. Например, учитывая при отборе синонимов лишь размер слова, пренебрегая его стилистической окраской, он допускал соединение разностильных слов, как в этой реплике Порции («Юлий Цезарь»):

Невежливо ты, Брут,
Ушел с моей постели, а вечор,
Вскочив из-за трапезы, стал ходить. . .[171]

Здесь соседствуют светское «невежливо» с простонародным «вечор» и архаично-торжественной «трапезой».

Злоупотреблял Фет свободой русского синтаксиса, вследствие чего у него получались невообразимые сочетания вроде:

Никто другой его не славен смертью

или

Каска. Кто помнит небо полным так грозой?
Кассий. Тот, кто вины так полной землю помнит.[172]

Весьма вольно обращался переводчик с ударениями, у него можно встретить: это́, пору́, если́, не говоря уже об ударениях в именах собственных, которые он варьировал как угодно. Допускал он грамматические неверности, широко пользовался для соблюдения размера безобразившими стих односложными словами-«затычками»: а, бы, вот, же, ко, ли, тут, то, уж, эх и т. д.

Но самый большой порок состоял в том, что в погоне за краткостью Фет нередко опускал необходимые слова, из-за чего перевод утрачивал понятность, вразумительность. Приведем примеры из обеих известных в переводе Фета трагедий. Клеопатра говорит Антонию:

. . . тебе
Остаться доле здесь нельзя, и Цезарь
Зовет тебя — так выслушай, Антоний,
Что ж Фульвия? да — то есть Цезарь? — оба?
Зови послов. Что вспыхнул ты, Антоний,
Бесспорно, как и то, что я царица.
В честь Цезаря твой стыд, иль дань ланиты
Крикливой брани Фульвии. Послы![173]

---

169 А. Фет. Мои воспоминания. 1848—1889. Ч. I. М., 1890, стр. 275.

170 В печатном тексте эта реплика передана: «О, сердце!», что тоже никак не выражает смысла подлинника.

171 «Библиотека для чтения», 1859, т. CLIV, № 3, отд. I, стр. 30.

172 Там же, стр. 93, 17.

173 «Русское слово», 1859, № 2, отд. I, стр. 56.

А вот рассуждение Брута:

Пусть чернь клянется, коль не верят ей,
Но не порочь ты нашего решенья,
Неукротимой силы наших душ,
Предположив, что замысл наш иль дело
Нуждаться могут в клятве, — если каждый
Сын Рима каждой чистой каплей крови
В опасности быть выродком отдельным
Нарушит хоть малейшую частицу
Того, что он однажды обещал.[174]

Эти фрагменты наглядно показывают, как ложная принципиальная установка приводила даже такого мастера языка и музыкального стиха, как Фет, к антихудожественным и невразумительным виршам, которые остроумно спародировал Тургенев в известном двустишии:

Брыкни, коль мог, большого пожелав,
Стать им; коль нет — и в меньшем без препон.[175]

Разумеется, в переводах Фета были не только такие стихи, но именно они определяли общий облик переводов и обусловили их судьбу. Неудовлетворительность переводов Фета была ясна даже его друзьям. И если Тургенев все же писал Дружинину, что «Антония и Клеопатру» и «Юлия Цезаря» Фет перевел «отлично»,[176] то мы вправе заподозрить в этом стремление помочь приятелю пристроить перевод. К тому же, возможно, пересматривая с Фетом переводы, Тургенев к ним «притерпелся».

Но Дружинин, получив «Юлия Цезаря», писал Л. Н. Толстому 10 февраля 1859 г.: «В его „Кесаре“ есть превосходные места, но весь перевод не разойдется в публике очень сильно: в языке большая напряженность, неисправимая потому, что он (Фет, — *Ю. Л.*) сам увлекается напряженностью и в Шекспире любит *необыкновенные загогулины*, по его собственному выражению».[177] Дружинин не мог уже отказаться от перевода, но вскоре после его опубликования писал Л. Н. Толстому: «Бедный наш мудрец Фет сделал совершенный fiasco своим „Ю. Цезарем“, над переводом смеются и вытверживают из него тирады на смех».[178]

---

[174] «Библиотека для чтения», 1859, т. CLIV, № 3, отд. I, стр. 26.

[175] Из письма к А. В. Дружинину от 25 августа 1858 г. (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 233). Это двустишие, по-видимому, имело довольно широкое хождение; его использовал Д. Л. Михаловский в статье «Шекспир в переводе г. Фета», что вызвало возмущение Тургенева (см. его письмо к А. А. Фету от 1 (13) августа 1859 г.: там же, стр. 336).

[176] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, Письма, т. III, стр. 233.

[177] Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 195.

[178] Письмо от 29 марта 1859 г. (Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 197—198). См. также письмо Дружинина к В. П. Боткину от 10 февраля 1859 г. (Письма к А. В. Дружинину, стр. 58).

Мелкие журналы вроде «Театрального и музыкального вестника» или «Северного цветка» критиковали переводы Фета, но довольно робко, с оговорками; авторитет признанного поэта, видимо, сковывал их.[179]

Подробный и сокрушительный критический разбор перевода «Юлия Цезаря», принадлежавший перу Д. Л. Михаловского — переводчика демократического лагеря, был, как уже указывалось, напечатан в «Современнике». Это была обстоятельная статья, занявшая два печатных листа журнального текста; в ней было показано, что Фет «заботился о форме, забывая о содержании: самую форму он понимал в смысле слишком ограниченном».[180] Михаловский тщательно, на многочисленных примерах разбирал приемы, с помощью которых Фет стремился во что бы то ни стало «сохранить *буквальную* верность и составить пятистопный ямб», и показывал, как они приводят к искажению смысла трагедии. «Разве не искажается смысл подлинника, когда мы своим переводом навязываем ему неясность и двойственность, которых в нем нет? Разве не искажается смысл подлинника, когда в переводе читателя останавливает какая-нибудь грамматическая бессмыслица, которая заставит его предполагать то же в оригинале? Разве не искажается смысл подлинника, когда мы хотим насильно придать фразе неестественный оборот, над которым приходится ломать голову, тогда как этого нет в оригинале?».[181] Михаловский ставил целью не только доказать несостоятельность переводческого буквализма, но и «восстановить в глазах русской публики колеблющуюся репутацию» Шекспира,[182] потерпевшую ущерб от переводов Фета. Попутно, без особого нажима, но достаточно ясно Михаловский указал на антидемократическую позицию переводчика.[183]

Статья Михаловского бесповоротно скомпрометировала переводческие принципы и практику Фета. И хотя он храбрился и грозил, что выступит с ответной статьей, а друзья его сочувственно ему поддакивали,[184] с ним

---

[179] См.: М. Ф. ‹Федоров›. Литературные заметки. «Северный цветок», 1859, 28 марта, № 13, стр. 197—198; А. Г-в ‹Гиероглифов›. Критические заметки: «Театральный и музыкальный вестник», 1859, 5 июля, № 26, стр. 254.

[180] «Современнник», 1859, т. LXXV, № 6, отд. III, стр. 287.

[181] Там же, стр. 257, 277—278.

[182] Там же, стр. 256.

[183] По поводу неправильно переведенной строки «Пусть чернь клянется, коль не верят ей» он замечал: «Как не любит *черни* г. Фет!.. А не мешало бы ему, вместо подражания Тредьяковскому в версификации, последовать его практическому совету:

Держись черни
И знай штуку!

А то г. Фет и черни не держится и штуки не знает! Что хорошего!..» («Современник», 1859, т. LXXV, № 6, отд. III, стр. 267).

[184] См. письмо А. А. Фета к А. В. Дружинину от 31 августа 1859 г. и ответное письмо от 29 сентября 1859 г. (Письма к А. В. Дружинину, стр. 339, 341). В то же время в письме к Л. Н. Толстому от 28 сентября 1859 г. Дружинин хотя и отмечал «дерзость» в выражениях статьи Михаловского, но признавал, что «в замечаниях есть правда» (Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 203).

как с переводчиком Шекспира было покончено и в памяти современников его «Антоний и Клеопатра» и «Юлий Цезарь» остались примерами того, как *не следует* переводить Шекспира.[185]

Тенденции к буквализму можно обнаружить и у некоторых других современных Фету переводчиков Шекспира, хотя ни один из них не доходил до таких антихудожественных результатов, как он. Но им также было чуждо присущее ему высокомерное игнорирование потребностей и запросов публики. В этом отношении Фет был одинок и не имел ни сторонников, ни последователей. Все другие переводчики ориентировались на публику (хотя бы декларативно), но те, у которых проявлялись буквалистские тенденции, утверждали, что публика уже развилась до восприятия неизмененного Шекспира и переводы, смягчавшие его пьесы, приспосабливавшие их к уровню русских читателей, устарели.

Такого мнения придерживался, в частности, Михаил Андреевич Загуляев (1834—1900), выступивший в 1861 г. с новым переводом «Гамлета».[186] Загуляев принадлежал к консервативным противникам революционнно-демократического лагеря, и он декларативно противопоставлял Шекспира современной литературе, посвященной злободневным социальным вопросам. Во вступлении к переводу он писал, намекая на Добролюбова: «Положим, что нашей критике некогда, что ее занимают другие, более важные, по ее мнению вопросы, как например разбор сочинений Марко Вовчка;[187] но из этого еще не следует, что Шекспир и его „Гамлет" не стоят внимания, и человеку постороннему, чуждому литературных партий, позволительно заняться таким вопросом *вне времени*, каков разбор „Гамлета"».[188] В то же время Загуляев считал, что образ датского принца имеет актуальное значение для современности, ибо «все мы поступаем точно так же, как Гамлет, и в ту минуту, когда нам бы нужно было действовать, с самоуслаждением предаемся философским размышлениям вроде размышлений Гамлета над черепом Иорика».[189] Не случайно перевод был посвящен И. С. Тургеневу, который незадолго перед этим выступил с остро злободневной статьей «Гамлет и Дон-Кихот» (1860).

---

[185] Спустя два года рецензент «С.-Петербургских ведомостей», критикуя буквализмы в переводе И. В. Росковшенко «Ромео и Джульетта», замечал: «Попытки г. Фета показали нам всю безуспешность подобных переводов» («С.-Петербургские ведомости», 1861, 6 декабря, № 271, стр. 1483). Ср. также отзыв П. И. Вейнберга о фетовском переводе «Антония и Клеопатры» (Шестое присуждение Пушкинских премий, стр. 41—43).

[186] В. Шекспир. Гамлет принц датский. Трагедия в пяти действиях. Перевод с английского М. Загуляева. Приложение к газете «Русский мир», 1861, 16, 23 и 31 декабря, №№ 98, 100 и 102 (отд. изд. — СПб., 1861).

[187] Подразумевается одна из важнейших статей Н. А. Добролюбова «Черты для характеристики русского простонародья» («Современник», 1860, т. LXXXIII, № 9), написанная по поводу «Рассказов из народного русского быта» Марко Вовчка (1859).

[188] В. Шекспир. Гамлет принц датский. Трагедия в пяти действиях. Перевод М. Загуляева. СПб., 1861, стр. I.

[189] Там же, стр. XVI.

Во вступлении к переводу Загуляев характеризовал все предшествовавшие русские переводы и переделки «Гамлета» и показывал их недостаточность, чтобы оправдать появление нового перевода. О своих принципах он писал: «Я не отступал ни перед одною строкою Шекспира: отбросив узкий пуританизм и полагая, что это лучше, чем искажать и переделывать, я решился переводить всякое его слово, обходясь с ним как святыней, завещанной нам великим гением». Однако предназначая свой перевод для сценического исполнения (с этой целью он, в частности, отметил места, которые можно выпустить в театре, ввел ремарки, описывающие обстановку каждой сцены), Загуляёв заботился о доходчивости перевода. Он так и писал, что хочет дать «верный и *удобочитаемый* перевод величайшего из произведений Шекспира».[190]

Перевод Загуляева был действительно точнее предыдущих. Отступления от шекспировского текста встречаются и у него, но они сравнительно немногочисленны. Основным пороком перевода был недостаток поэтичности. Стремление к простоте (Загуляев считал перевод Кронеберга напыщенным) нередко приводило к прозаизмам. Переводчик не считал нужным добиваться эквилинеарности и несколько увеличил объем трагедии. Кроме того, он недостаточно владел стихом и часто нарушал пятистопный ямб, произвольно менял ударение в имени героя — то Га́млет, то Гамле́т, и т. п. Вот характерный отрывок из монолога Гамлета после встречи с тенью отца:

О полчища небесные!.. Земля!.. и... что еще?
Ад что ли призывать?.. О ужас! о позор!..
Ох, сердце, тише, тише бейся!.. Не старейтесь
Вы, мускулы мои, но укрепитесь вдвое,
Чтоб поддержать меня... О! «помни об отце!».
Да, тень несчастная, я буду помнить,
Покаместь память в мозге сохранится
Расстроенном ужасным откровеньем!..[191]

Поставленный на Александринской сцене в бенефис В. В. Самойлова, новый перевод «Гамлета» вызвал справедливые нарекания критики. Перевод «весьма, даже чересчур близок к подлиннику... но зато весьма прозаичен. Мы смеем предпочитать перевод г. Кронеберга», — писала «Северная пчела».[192] Ей вторила «Библиотека для чтения»: «Перевод, хотя и верен подлиннику, но страшно тяжел, написан варварским языком, с шероховатостями на каждом шагу».[193] А в «Искре» Д. Д. Минаев (под псевдонимом «Темный человек») поместил пародию «Похороны Гамлета. Сон в зимнюю ночь. Фантастическая комедия»,[194] в которой осмеял и перевод Загуляева, и игру Самойлова.

---

190 Там же, стр. 5.
191 Там же, стр. 37.
192 «Северная пчела», 1863, 26 января, № 25, стр. 99.
193 «Библиотека для чтения», 1863, т. CLXXV, № 2, отд. III, стр. 11.
194 «Искра», 1863, 1 февраля, № 5, стр. 61—65.

Почти одновременно с новым переводом «Гамлета» появился новый перевод другой великой трагедии Шекспира — «Макбета».[195] Автором его был начинающий литератор Федор Николаевич Устрялов (1836—1885) — сын известного историка. Переводу Устрялов предпослал вступление, в котором излагал свои переводческие принципы и характеризовал образы трагедии. В известной мере он отталкивался от взглядов Дружинина, хотя и не называл его по имени. Метод, при котором переводчик то сокращал, то дополнял Шекспира, обходил резкие места, был, по мнению Устрялова, уместен раньше, когда публика «при чтении почти подстрочного перевода Шекспира нашла бы его чересчур резким, напыщенным, во многом неизящным, несвоевременным, одним словом странным». Но с тех пор положение изменилось. «Нам кажется, — писал Устрялов, — что в настоящее время масса русской читающей публики уже развилась настолько в литературном отношении, чтобы не удивляться некоторым сравнениям, оборотам языка и выражениям, которые так часто встречаются у Шекспира и составляют одну из поразительнейших особенностей его произведений».

Поэтому основным требованием становится верность подлиннику, а всякое отступление объявляется «чуть ли не святотатством». Основной принцип Устрялова следующий: «Перевод Шекспира должен быть слепком, снимком, в котором малейшее прикосновение грубой руки может нарушить всю гармонию целого». Однако переводчик оговаривается: он стремится «согласовать верность перевода с некоторою отчетливостью родного языка», он понимает, что многие выражения невозможно передать буквально вследствие различия русского и английского языков. В этих случаях он допускает «относительную» верность. И далее он добавляет: «Говоря о точности перевода, мы имели в виду не только ту рабскую точность, которая возможна исключительно в прозе, но и точность смысла, общее выражение, общий характер перевода. Эти два условия, верность и художественность языка, составляют тот идеал, к которому должен стремиться всякий, кто переводит Шекспира».[196]

Таким образом, в теории Устрялов сделал шаг вперед по сравнению с Дружининым, но только в теории. Он сам не совладал с требованиями, которые ставил перед собой. Его перевод действительно очень точен, он смело передает необычные шекспировские метафоры вроде: «Я не имею Шпор, чтоб колоть бока моих желаний»; «храбрость хорошенько ты свою Ввинти в той точке, где сопротивленье»; «пуховый сон»; [197] « к поясу порядка Расстроенного дела своего Никак не может прикрепить он пряжкой» [198] и т. п. Но в его переводе не было не только художественности, но и простой удобочитаемости. Он был испещрен буквализмами, «слепками» английских выражений, не всегда понятными и совершенно не-

---

[195] Шекспир. Макбет. Трагедия в пяти действиях. Перевод с английского Ф. Н. Устрялова. СПб., 1862.

[196] Там же, стр. 1—3.

[197] Дружинин относил это выражение к числу оборотов, несвойственных русскому языку (см.: А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. III, СПб., 1865, стр. 5).

[198] Шекспир. Макбет..., стр. 49, 51, 67, 140.

поэтичными. Монолог Макбета в 7-й сцене I действия, например, начинался так:

Когда б однажды сделанное было
Окончено, то было б хорошо,
Чтоб разом все окончилось. Когда б
Убийство, совершенное однажды,
Последствия могло остановить
И весь успех упрочить за собой,
Когда б удар был все, конец всему,
Здесь, только здесь, на отмели песчаной,
На острове том, где живем мы ныне,
Тогда я бросился б стремглав вперед
В жизнь будущую. Но поступки эти
Здесь наказанье за собой влекут.
Кровавые уроки, что мы сами
Преподаем, лишь узнанные только,
К наставнику ж вернутся отомстить.[199]

Причина неудачи заключалась не только в недостатке таланта у Устрялова (Фет обладал поэтическим талантом, но и он потерпел неудачу), но главным образом в том, что современная ему переводческая культура еще не предоставляла возможностей для точного и художественно адекватного воссоздания Шекспира на русском языке и попытки бескомпромиссно точного перевода приводили к антихудожественному буквализму. Опыт Устрялова наглядно доказывал это.

Перевод был обстоятельно разобран в «Русском слове». Автор разбора, скрывшийся за подписью «—дъ», пришел к убийственному для переводчика выводу: «Это не более как рабское, почти подстрочное переложение английских слов на русские». «Одним словом, труд г. Ф. Н. Устрялова, в своем роде очень добросовестный, может пригодиться начинающему читать Шекспира — для сравнений, может пригодиться переводчику — для справок. Но желающий ознакомиться с „Макбетом“ после чтения, даже двукратного и троекратного, этого перевода все-таки не узнает ни одной из тех красок, которыми Шекспир обрисовал эту личность. А уж величия Шекспира — и подавно не увидит, за это можно поручиться».[200]

Итогом переводческой работы 60-х годов явилось «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», выпущенное в 1865—1868 гг. Инициатором издания был Николай Алексеевич Некрасов (1821—1877), преклонявшийся перед Шекспиром

[199] Там же, стр. 48—49.

[200] «Русское слово», 1862, № 4, отд. II, Русская литература, стр. 69, 77. Правда, рецензент «С.-Петербургских ведомостей» писал, что перевод Устрялова «довольно верен и читается легко» («С.-Петербургские ведомости», 1862, 2 февраля, № 26, стр. 116), но такой снисходительный отзыв был, видимо, продиктован какими-то внелитературными соображениями.



ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ

ДРАМАТИЧЕСКИХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ

ШЕКСПИРА

ВЪ ПЕРЕВОДѢ РУССКИХЪ ПИСАТЕЛЕЙ

ИЗДАНІЕ Н. А. НЕКРАСОВА и Н. В. ГЕРБЕЛЯ

ТОМЪ ВТОРОЙ

—

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

ВЪ ТИПОГРАФІИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ

(В. О. 9 л., № 12)

1866

Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. Издание Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Том II. СПб., 1866. Титульный лист и фронтиспис.

с юных лет.[201] В 1840 г. под впечатлением талантливой игры В. Н. Асенковой в «Гамлете» на Александринской сцене он написал стихотворение «Офелия».[202] В первой же своей критической статье — театральном обозрении за январь 1841 г.,[203] разбирая пьесы, поставленные в бенефис В. А. Каратыгина, он назвал одну из них «истинно прекрасной» и продолжал: «Если я скажу, что она — „Кориолан" Шекспира, то в похвалу ей почти нечего будет прибавить, потому что Шекспиру так же трудно было написать дурную пьесу, как автору „Ивана Выжигина" [204] — хорошую» (IX, 454).[205] Шекспира Некрасов причислял к величайшим гениям, доступным всем временам и народам. Это, как писал он Боткину 16 сентября 1855 г., «колоссы, рисующие человека так, что рисунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту и времени (таковы Шекспир, пожалуй отчасти наш Пушкин и т. под.)» (X, 247). Чтение Шекспира Некрасов упоминал в автобиографической поэме «Мать» (1877; II, 420). К числу любимых его произведений принадлежал «Король Лир», и он неоднократно писал о величии этой трагедии.[206]

Не раз осмеивал Некрасов пошлое суесловие по адресу Шекспира. Духовно убогий герой его сатиры «Чиновник» (1844), любивший в театре «пальбу, кровавые сюжеты» с торжеством добродетели и «скоромные куплеты», также

Любил шепнуть в антракте плотной даме
(Всему научит хитрый Петербург),
Что страсти и движенье нужны в драме
И что Шекспир — великий драматург. . .

(I, 197)

В стихотворении «Деловой разговор» (1851) поэт иронически замечал:

Привычка водится за всем ученым миром
Сужденье подкрепить то Данте, то Шекспиром.

(I, 216)

Некрасова отличала заинтересованность в появлении новых, более совершенных переводов Шекспира. Уже в первой своей статье, говоря

---

[201] О взглядах молодого Некрасова на Шекспира см.: М. Гин. Некрасов — театральный критик. В кн.: М. Гин, Вс. Успенский. Некрасов — драматург и театральный критик. Л.—М., 1958, стр. 79—83.

[202] См.: Н. И. Куделько. О стихотворении Некрасова «Офелия». «Научный бюллетень Ленинградского гос. университета», № 16—17, 1947, стр. 28—30.

[203] Летопись русского театра. 1841 год. Месяц январь. «Пантеон», 1841, ч. I, № 1.

[204] Имеется в виду водевиль В. С. Межевича и П. Григорьева.

[205] Здесь и ниже в этом разделе ссылки в тексте соответствуют изданию: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, тт. I—XII, М., 1948—1953.

[206] В «Заметках о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года» Некрасов писал: «У Шекспира король Лир восклицает: „На земле предо мной нет виноватых!". Великий дух Шекспира веет в этом слове» (IX, 377; см. также IX, 572). Можно полагать, что на это место трагедии обратил внимание русского поэта его друг Тургенев (см. выше, стр. 471).

о недостатках сокращенного перевода «Кориолана»,[207] он добавлял: «Погодите, может быть, скоро явится у нас *полный* перевод „Кориолана", верный, отчетистый, изящный, — тогда вы увидите, как далеко нынешнему „Кориолану" до шекспировского» (IX, 455). В 1843 г. он обратил внимание на опубликование отдельных сцен «Гамлета» в новом переводе А. И. Кронеберга (см. IX, 118). Его восторженный отзыв по поводу дружининского «Короля Лира» уже приводился выше.[208] В 1850 г. редакция «Современника» предполагала поместить в журнале «перевод шести лучших произведений самых замечательных драматических писателей, современных Шекспиру... вместе с общим предисловием, в котором будет изложено тогдашнее состояние драмы в Англии, и биографическими очерками и оценкой талантов... всей той плеяды, которая окружала стоящего выше всех их, но не одиноко стоявшего Шекспира» (XII, 160—161). Этот замысел не был осуществлен в таком виде, но возможно, что статья В. П. Боткина «Литература и театр в Англии до Шекспира», написанная по предложению редакции «Современника» (см. выше, стр. 355), являлась частичной его реализацией.

Весьма показательно, что некрасовский «Современник» сочувственно откликнулся на все вышедшие с 1846 г. выпуски издания Кетчера (14—18-й) и пятую его часть (1858), а сам Некрасов еще в 1843 г. назвал его как единственное «достойное внимания и поощрения» «из всех изданий, выходящих отрывочно» (IX, 79).

В «Заметках о журналах на март 1856 года» Некрасов писал: «До сих пор мы не имеем полного перевода творений Шекспира» (IX, 393). По-видимому, мысль о таком переводе уже тогда зрела в его сознании. Выпущенный Н. В. Гербелем «Шиллер в переводе русских писателей» (9 тт., 1857—1861) — первый в России опыт такого рода — несомненно побудил Некрасова начать подготовку собрания сочинений Шекспира, и в 1958 г. он предпринял первые шаги в этом направлении. 30 мая он обратился к Н. М. Сатину с просьбой предоставить ему переводы «Бури» и «Сна в летнюю ночь». «Этим Вы меня очень обяжете и окажете большую услугу изданию, в котором сильно нуждается русская публика», — писал Некрасов (X, 385). Возможно, что Сатин не сразу согласился на предложение Некрасова, потому что осенью того же года Некрасов приобрел перевод «Сна в летнюю ночь» у А. А. Григорьева.[209] Тогда же он вел через посредство М. Н. Лонгинова переговоры

---

[207] См. выше, стр. 484. «...Ради бога оставьте в покое Шекспиров и Шиллеров!» — писал Некрасов переводчикам, которые «поправляют, укорачивают, урезывают» переводимые пьесы (IX, 459).

[208] В Библиотеке Некрасова сохранились пьесы Шекспира в переводах Н. Х. Кетчера, А. В. Дружинина и Н. П. Грекова. Кроме того, там находятся: «Шекспир» Гервинуса (4 тт. СПб., 1866—1875) и брошюра А. К. Ярославцева «О личности Гамлета в Шекспировой трагедии» (СПб., 1865) (см.: Н. Ашукин. Библиотека Некрасова. «Литературное наследство», т. 53—54, М., 1949, стр. 377, 426—427, 430).

[209] См.: Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии, стр. 306.

с М. Н. Катковым о «Ромео и Юлии».[210] Некрасов сперва рассчитывал, что ему удастся осуществить все издание к весне 1859 г.,[211] однако дело оказалось более сложным, чем он предполагал. К работе над изданием он привлек А. В. Дружинина и Н. В. Гербеля. Дружинин с готовностью принял предложение.[212] Сохранилось его письмо к Некрасову, относящееся, по-видимому, к началу 60-х годов, в котором он определял круг своих обязанностей. «За это я берусь: Проследить стих за стихом все печатающиеся переводы, исправлять стих везде, где переводчик на то согласен... проверить каждую строку оригинала с переводом. Перечитать все имеющиеся переводы Шекспира и выбрать из них то, что будет можно. Просматривать присылаемые рукописи и сноситься с переводчиками, старыми и вновь являющимися, выправлять комментарии и вступительные статейки переводчиков по моему крайнему разумению».[213] Неизвестно, успел ли Дружинин, умерший в январе 1864 г., что-нибудь сделать для издания. В основном оно было подготовлено Гербелем.

Николай Васильевич Гербель (1827—1883) был довольно посредственным поэтом-переводчиком. Его заслуга перед русской культурой заключалась не в собственных переводах, а в организаторской деятельности по подготовке собраний сочинений крупнейших европейских писателей — Шиллера, Шекспира, Байрона — в русских переводах. Его «Шиллер в переводе русских писателей» был встречен единодушным одобрением критики разных направлений, в том числе и революционно-демократической (Чернышевский, Добролюбов, Михайлов). Некрасов, весьма низко оценивавший переводческое дарование Гербеля,[214] привлек его, учитывая именно его редакторский и организаторский опыт. Очевидно, на долю Гербеля и пришлось выполнение тех работ, которые предусмотрел в своем письме Дружинин. Некрасов принимал некоторое участие в привлечении переводчиков к изданию. Так, он рекомендовал Гербелю приобрести перевод «Ромео и Джульетты» у Н. П. Грекова и «Усмирения своенравной» у А. Н. Островского. Н. М. Сатина он просил подтвердить согласие на перепечатку его переводов, а затем — пересмотреть перевод «Бури» для исправления. У брата А. В. Дружинина он приобрел в 1865 г. перевод «Короля Джона»[215] и т. д. Кроме того, Некрасов, вероятно, обеспечивал финансовую сторону предприятия.[216]

---

[210] См. письма к Некрасову М. Н. Лонгинова от 25 августа и М. Н. Каткова от 3 ноября 1858 г. (Архив села Карабихи, стр. 109—110, 125—126) и письмо Некрасова Лонгинову от 23 сентября 1858 г. (X, 387—388).

[211] См. его письмо к М. Н. Лонгинову от 23 сентября 1858 г. (X, 388).

[212] См. выше, стр. 490.

[213] «Литературное наследство», т. 51—52, М., 1949, стр. 238.

[214] См. его письмо к И. С. Тургеневу от 25 ноября (7 декабря) 1856 г. из Рима (X, 301).

[215] См. его письма к Н. В. Гербелю конца 1861 г. и мая 1865 г., Н. М. Сатину от 14 марта и 19 мая 1865 г., Г. В. Дружинину от 5 апреля 1865 г. и 6 февраля 1866 г. (X, 466; XI, 40—43, 46, 63—64).

[216] См. его письмо к А. Н. Островскому после 21 сентября 1865 г. о расчетах за «Усмирение своенравной» (XI, 49).

Главная же работа по подготовке издания осуществлялась Гербелем. Некрасов даже согласился на то, чтобы на титульных листах выходивших томов значилась только фамилия Гербеля как редактора; так и было сделано в первом томе. Но Гербель вообще решил пренебречь участием Некрасова и, не показав ему, пустил первый том в продажу. Это вызвало решительный протест Некрасова,[217] и дальнейшие тома выпускались уже за подписью обоих редакторов. Когда в 1866 г. был запрещен «Современник», Некрасов компенсировал подписчикам невышедшие номера журнала томами сочинений Шекспира (см. XII, 212—214).

«Полное собрание» состояло из четырех томов, которые выходили по тóму в год с 1865 по 1868 г. Все переводы были стихотворными. В их расположении не соблюдалось определенного плана (только хроники были помещены по порядку, но и те входили в два тома, а не в один, как намечалось первоначально); тома комплектовались по мере приобретения переводов издателями. 8 переводов были созданы до 1858 г., т. е. независимо от предприятия Некрасова: «Гамлет», «Макбет», «Много шуму из ничего» и «Двенадцатая ночь» А. И. Кронеберга, «Сон в Иванову ночь» и «Буря» Н. М. Сатина, «Король Лир» и «Кориолан» А. В. Дружинина. 11 переводов печатались предварительно в журналах 60-х годов; из них 8 — в «Современнике»: «Король Джон» и «Король Ричард III» А. В. Дружинина, «Король Ричард II» А. Л. Соколовского, «Король Генрих VIII», «Венецианский купец» и «Тимон Афинский» П. И. Вейнберга, «Юлий Цезарь» Д. Л. Михаловского и «Усмирение своенравной» А. Н. Островского; 3 — в других журналах: «Король Генрих IV», ч. 1 А. Л. Соколовского, «Ромео и Джульетта» Н. П. Грекова, «Отелло» П. И. Вейнберга. Несомненно, что бóльшая часть переводов, публиковавшихся в «Современнике» (если не все), выполнялась по заказу Некрасова для «Полного собрания». Впервые в собрании были напечатаны 18 переводов: «Король Генрих IV», ч. 2, «Король Генрих V», «Король Генрих VI», чч. 1—3, «Троил и Крессида», «Зимняя сказка» и «Перикл» А. Л. Соколовского, «Как вам будет угодно», «Конец всему делу венец», «Виндзорские проказницы», «Комедия ошибок» и «Бесплодные усилия любви» П. И. Вейнберга, «Цимбелин» и «Мера за меру» Ф. Б. Миллера, «Два веронца» В. Ф. Миллера, «Антоний и Клеопатра» Л. Корженевского, «Тит Андроник» А. П. Рыжова.[218] 4 пьесы Шекспира («Как вам будет угодно», «Бесплодные усилия любви», «Перикл» и «Тит Андроник») появились здесь впервые на русском языке, 8 — впервые в стихотворном переводе.

---

[217] См. его письмо к Гербелю, май 1865 г. (XI, 44—45).

[218] Кроме упомянутых переводчиков, Некрасов в начале 60-х годов привлек к работе Л. А. Мея, но тот умер в 1862 г., не завершив порученного ему перевода «Бури» (отрывки опубликованы: «Модный магазин», 1864, № 10, стр. 145—151). Гербель пытался поручить перевод «Бесплодных усилий любви» А. Н. Плещееву, который отказался по причине краткости предоставленного ему срока (см. его письма к Гербелю от 5 января 1868 г. и к Некрасову от 7 января 1868 г.: Шекспир. Библиография. . ., стр. 550—551; «Литературное наследство», т. 51—52, стр. 442).

Основные переводы, вошедшие в «Полное собрание», охарактеризованы выше в разделах, посвященных Кронебергу, Сатину, Дружинину и Вейнбергу. Переводы Соколовского разбираются ниже в связи с выпущенным им собранием сочинений Шекспира. Остальные не представляли собою ничего замечательного: это были рядовые переводческие поделки, характерные для общего уровня переводческой культуры 60-х годов.

Аппарат издания состоял из открывавшей его статьи В. П. Боткина «Литература и театр в Англии до Шекспира», биографии Шекспира, предисловия и примечаний к каждой пьесе. Предисловия строились по единому плану: время написания пьесы, ее источники и краткая характеристика; в конце каждого предисловия прилагалась библиография переводов данной пьесы на русский язык. Составителем биографии и большей части предисловий и примечаний был П. Н. Полевой (сын Н. А. Полевого) — писатель и историк литературы, в то время доцент Петербургского, а затем Одесского университетов.[219] Работа его в основном представляла собою компиляцию, основанную на трудах Чарльза Найта, Натана Дрейка, Пейна Кольера, Гервинуса и др.

Выше мы уже упомянули, что выход томов «Полного собрания драматических произведений Шекспира» вызвал появление четырнадцати отзывов в печати. Помещались они в либеральных и консервативных изданиях. Демократическая пресса не откликнулась на него по вполне понятным причинам: «Современник» до закрытия (апрель 1866 г.) и «Отечественные записки», после того как они перешли к Некрасову (с 1868 г.), не могли писать об издании, выпускаемом их редактором. «Русское слово» действительно мало интересовалось Шекспиром (поэтому критик «Отечественных записок» Краевского и Дудышкина — Е. Ф. Зарин три четверти статьи о I томе издания посвятил «разносу» «Русского слова»[220]); к тому же в мае 1866 г. журнал был закрыт.

Все рецензенты в один голос одобряли «Полное собрание». «С полным сочувствием приветствуем появление этого прекрасного издания»; «Издание Шекспира, по всей вероятности, ждет значительный успех, которого мы желаем ему от всей души»; «Мы радуемся этому изданию, приветствуем его и благословляем»; «...публика должна сказать издателю искреннее „спасибо" за его просвещенную и неутомимую деятельность»; «Издание гг. Некрасова и Гербеля есть во всяком случае ценный вклад в русскую литературу, серьезное дело, каких только можно желать для ее благополучия»,[221] и т. д. М. Н. Лонгинов откликнулся на выход I тома статьей, в ко-

[219] Полевому принадлежали все предисловия и примечания в I и II томах и какая-то часть в III и IV (см.: Шекспир. Библиография..., стр. 548—549). Относительно других авторов известно только, что А. И. Рыжов — переводчик «Тита Андроника» — написал предисловие к этой пьесе (см. его письмо к Гербелю от 14 ноября 1867 г.: там же, стр. 549).

[220] «Отечественные записки», 1865, т. CLXI, август, кн. 1, отд. I, стр. 500—512.

[221] «Книжный вестник», 1865, 15 мая, № 9, стр. 182; «Русский инвалид», 1865, 12 (24) июня, № 127, стр. 4; «Отечественные записки», 1865, т. CLXI, август, кн. 1, отд. I, стр. 512; «Современная летопись». Воскресные прибавления к «Московским ведомостям», 1866, 19 июня, № 20, стр. 13; «Вестник Европы», 1868, кн. 5, стр. 444.

торой дал обзор русских переводов Шекспира от Сумарокова. По поводу нового издания он писал: «...мы получим всего Шекспира в русских переводах, если не заменяющих подлинника... то достойных его».[222] Особенную активность в прославлении «Полного собрания» проявил либеральный «Голос». О необходимости издания здесь писали неоднократно еще до появления I тома,[223] а в трех последующих рецензиях[224] не только издание было названо «полезным, знаменательным и плодотворным явлением», «заслугою перед русскою публикою», не только одобрялись все действия Гербеля по отбору переводов, расположению материала и т. д., но и обстоятельным образом читателям разъяснялась необходимость этих действий (единственное недоумение было высказано по поводу того, что «Сон в Иванову ночь» помещен в переводе Сатина, а не Григорьева). В других рецензиях встречались замечания. Рецензент «Книжного вестника» указывал на пропуски в библиографии. Зарин в «Отечественных записках» отмечал недостатки переводов Вейнберга. В «Антракте» подверглась критике несамостоятельность и краткость вводных этюдов.[225] «Вестник Европы» выражал сожаление по поводу отсутствия статьи «об общем значении Шекспира в истории поэзии и о его общем эстетическом достоинстве» и т. п.[226] Все эти замечания не затрагивали существа издания. При этом сколько-нибудь серьезному разбору «Полное собрание» не подверглось (в «Голосе» был обещан такой разбор, но не появился). Проблема перевода Шекспира уже утратила ту новизну и актуальность, которые она имела в 40—50-е годы, да и злободневные общественные вопросы заслоняли ее. Но у читателей издание Некрасова—Гербеля пользовалось неизменным успехом. Оно быстро разошлось и до конца XIX в. выдержало четыре переиздания. 22 из 37 помещенных здесь переводов впоследствии вошли в собрание сочинений Шекспира под редакцией С. А. Венгерова (1902—1904).

3

В 60-е годы на русской сцене утверждается реалистическая национальная драматургия Островского, Тургенева, Писемского, Потехина и их последователей. Их герои становятся выразителями передовых обществен-

[222] Мих. Лонгинов. Новые издания Н. В. Гербеля. «Современная летопись», 1865, август, № 31, стр. 12. По поводу этой статьи Гербель писал Лонгинову 5 января 1866 г.: «Давно уже не читал я такого благосклонного отзыва о своих изданиях» (Шекспир. Библиография..., стр. 548).

[223] См.: «Голос», 1864, 3 (15) декабря, № 334, стр. 2; 1865, 28 апреля (10 мая), № 116, стр. 2.

[224] Там же, 1865, 16 (28) июня, № 164, стр. 1; 1866, 4 (16) марта, № 63, стр. 1; 1868, 28 марта (9 апреля), № 88, стр. 3.

[225] «Театральные афиши и Антракт», 1865, 6 июня, № 135 («Антракт», № 67), стр. 3.

[226] Были и личные выпады: «Для чего только на книге выставлена редакция г. Некрасова, знающего английский язык так же, как и китайский, и ровно ничего тут не редактировавшего?» — спрашивал рецензент в «Иллюстрированной газете» (1868, 11 июля, № 27, стр. 31).

ных устремлений, «властителями дум» своего времени. Классический иностранный репертуар, в том числе и Шекспир, отходит на второй план. Шекспировские пьесы реже ставятся, а будучи поставлены, недолго удерживаются на сцене. В. П. Боткин еще в 1853 г. отмечал упадок интереса к Шекспиру «в последнее... время, когда сцена наша начала принимать преимущественно русский, национальный характер».[1]

«Хроника петербургских театров» А. И. Вольфа дает наглядное представление о месте, занимаемом Шекспиром в репертуаре 60-х и последующих годов. В период с 1856 по 1881 г. из 1101 сыгранной пьесы и водевиля Шекспиру принадлежало лишь 8, т. е. менее 1%. Представлены они были 113 раз. В этом отношении Шекспир уступал не только Островскому и Гоголю, но и таким давно забытым драматургам, как В. Александров (В. А. Крылов), В. А. Дьяченко, И. Е. Чернышев и др. Наибольшей популярностью из шекспировских пьес пользовался, как всегда, «Гамлет», за 25 лет он был сыгран 43 раза (ср.: за 18 лет с 1837 по 1855 г. — 79 раз); «Король Лир» исполнялся 28 раз; «Шейлок» (переделка А. Григорьева) — 19. Остальные пьесы: «Отелло» — 6, «Буря» (переделка Шаховского) — 5, «Макбет» — 3, «Тимон Афинянин» — 2.[2] Число шекспировских спектаклей уменьшалось с каждым годом.

Романтический театр как художественная система отмирает, и эпигоны Мочалова и Каратыгина лишь имитируют внешние приемы своих предшественников, утрачивая внутреннее осмысление шекспировских образов. Возникают попытки реалистической интерпретации Шекспира, но они не всегда удачны, ибо для их успеха требовалась перестройка всего театра на новых основах, осуществить которую в условиях государственной театральной монополии царской России было невозможно. Бюрократическая система управления искусством препятствовала развитию театра, закономерно приводила к падению актерской культуры; театр оскудевал талантами, перегружался бездарностями, и попытки одиночек внести что-то новое наталкивались на рутину и косность всего ансамбля. Особенно резко проявлялись пороки государственной театральной системы в Петербурге, где связь императорских театров с переживавшим кризис самодержавием была более непосредственной.

«Что же, Шекспир может идти на нашей сцене?» — риторически спрашивал А. А. Григорьев и продолжал: «Я не говорю пока ни слова о г. Самойлове... но ведь остальное-то всё, что его обыкновенно окружает, король Клавдий в виде сорвавшегося с вывески короля Гамбринуса, Розенкранцы и Гильденштерны, считающие священной обязанностью не говорить и не ходить в Шекспире по-человечески, Кенты, только что за час до представления обучавшие какую-нибудь роту, Гонерильи и Реганы с трагической выступкой, Корделии и Офелии, которые умеют только пищать и сентиментальничать, герцоги Корнвальские и Альбанские, ко-

---

[1] В. П. Боткин, Сочинения, т. II, СПб., 1891, стр. 64.

[2] Приведенное выше число 113 включает также 8 представлений комедии «Много шуму из ничего», поставленной в 1880 г.

торых бы роли лучше уж поручить любым из статистов, — плачевное, непереносное зрелище!».[3]

П. П. Гнедич вспоминал впоследствии о конце 60-х годов: «Шекспир, Шиллер были забыты. Самойлов тщетно силился их возобновить: в отрепанных декорациях, сборных костюмах, с сбродной труппой, не умевшей носить оружия и супервестов, они проваливались безвозвратно». При этом провал пьесы сваливали на Шекспира, говорили: «Скучища дьявольская! Жвачка какая-то!».[4]

Продолжателем каратыгинских традиций в Александринском театре явился Леонид Львович Леонидов (1821—1889). В молодости он играл с Каратыгиным в шекспировских спектаклях, исполнял роли Кассио, Лаэрта, Эдгара. В 1843 г. он был переведен в Московский театр, где после смерти Мочалова наследовал его репертуар, в частности роль Гамлета. В этой роли он пользовался успехом, но уже тогда критика назвала его подражателем Каратыгина, уступающим своему образцу.[5] После смерти петербургского трагика Леонидов по требованию Николая I был возвращен в Александринский театр.

От своих наставников Леонидов унаследовал любовь к Шекспиру.

Что видел, слышал я, того забыть не мог,
Разумность Гамлета и величавость Лира;
Принц датский с королем «от головы до ног»
Заставили меня разучивать Шекспира, —

вспоминал он в своих «Записках».[6] И он стремился утвердить шекспировский репертуар на Александринской сцене. В его бенефисы были возобновлены «Отелло» (1859), «Тимон Афинянин» (1864), «Фальстаф» (переделка Шаховского, 1861),[7] в которых он сыграл заглавные роли. Играл он и Макбета в первой русской постановке трагедии в 1861 г.,[8] а также Глостера в «Короле Лире» и другие второстепенные роли.

Леонидов обладал необходимыми для трагика внешними данными, но он смотрел на роль как на соединение сценических эффектов, терявших в его исполнении органическую связь. Да и каратыгинская манера игры,

---

[3] Ап. Григорьев. Наша драматическая труппа. «Якорь», 1863, 28 сентября № 30, стр. 601. Ср.: Не Я ‹С. П. Колошин›. Последнее представление «Гамлета» и вопрос о том, зачем дают у нас Шекспира. «Развлечение», 1859, т. II, № 37, стр. 144.

[4] П. П. Гнедич. Падение искусства. «Исторический вестник», 1909, т. CXV, № 1, стр. 123, 130.

[5] См.: А. Григорьев. Заметки о Московском театре. II. «Отечественные записки», 1850, т. LXIX, № 4, отд. VIII, стр. 282.

[6] Записки Леонида Львовича Леонидова. «Русская старина», 1886, т. L, № 6, стр. 674.

[7] О возобновлении «Фальстафа» 9 января 1861 г. упоминает А. С. Булгаков в статье «Раннее знакомство с Шекспиром в России» («Театральное наследие», сб. I, Л., 1934, стр. 100—101). Отзывов на эту постановку не сохранилось, и в «Хронике» Вольфа она не упоминается.

[8] Разрешение постановки «Макбета» после длительного запрещения трагедии царской цензурой вызвало оживленные толки в столице (см.: «Современник», 1861, т. LXXXIX, № 10, Соврем. обозрение, стр. 323).

которой он следовал, безнадежно устарела в 60-е годы. Поэтому шекспировские спектакли с его участием проваливались один за другим. Некоторый успех он имел в роли Отелло, и то, возможно, потому, что здесь он подражал негритянскому трагику Олдриджу.[9] Вскоре Леонидов превратился в живой анахронизм. П. П. Гнедич вспоминал о нем: «Единственным трагиком оставался старик Леонидов... безбожно вывший на сцене. Он играл по строгому рецепту Каратыгина и был невыносим, хотя хорошо гримировался и отлично носил костюм».[10] Доживая свой театральный век, Леонидов брюзжал: «...со смертью государя Николая Павловича сошел со сцены героический интерес»; «Шекспира не дают. Лир и Гамлет от меня отходят, тогда как Гамлета я играл с большим успехом при Мочалове».[11]

Еще меньшее значение имел другой эпигон Каратыгина — Котомин, дебютировавший в 1856 г. в роли Гамлета,[12] но вскоре сошедший со сцены.

Новые, реалистические тенденции в истолковании шекспировских образов проявились в игре Алексея Михайловича Максимова (1813—1861). Начинал он еще раньше Леонидова, но в отличие от своего товарища по театру был более гибким и чутким к веяниям времени. С равным успехом выступал он в трагедии, в мелодраме, в комедии и водевиле. В 40-е годы он сыграл значительное число вторых ролей в шекспировских пьесах: Кассио, Яго, Горацио, Розенкранца, Эдгара, Ричмонда, Меркуцио. Последнюю его роль особо отметил Белинский («...лучше всех выполнил свою роль г. Максимов 1-й» [13]). Но славу ему принесло исполнение роли Гамлета, в которой он выступил в 1853 г.

По утверждению его брата, обратиться к Гамлету А. М. Максимова побуждал еще Каратыгин, но он решился на это лишь после смерти трагика.[14] К новой роли он долго и тщательно готовился, изучал европейских комментаторов Шекспира, графические изображения Гамлета и т. д.[15] Решение актера сыграть трагическую роль возбудило любопытство публики: многие, знавшие его главным образом как комедийного актера, предсказывали провал. Однако успех превзошел ожидания даже его сторонников.

Принципиально новое в игре Максимова состояло в том, что он играл Гамлета просто и естественно. И Мочалов, и Каратыгин, каждый

---

[9] См. отзывы А. С. Иероглифова в «Театральном и музыкальном вестнике» (1859, 29 ноября, № 47, стр. 461) и газете «Русский мир» (1859, 12 декабря, № 73, стр. 1275—1276).

[10] «Исторический вестник», 1909, т. CXV, № 1, стр. 130.

[11] «Русская старина», 1886, т. L, № 6, стр. 657.

[12] См.: «Музыкальный и театральный вестник», 1856, 26 февраля, № 9, стр. 167—168; «Библиотека для чтения», 1856, т. CXXXVI, № 3, отд. VII, стр. 112.

[13] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, М., 1955, стр. 77.

[14] См.: Г. М. Максимов. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846—1876). СПб., 1878, стр. 53.

[15] См.: Z. Z. Петербургский вестник. «Москвитянин», 1854, т. I, отд. VII, стр. 70.

по-своему, героизировали датского принца. Максимов играл не героя, а человека; он воплощал то новое осмысление гамлетизма, которое сложилось в русской реалистической литературе 40-х годов. Ф. А. Кони, наиболее полно запечатлевший игру Максимова в «Гамлете», писал: «Г. Максимов взял роль Гамлета не с идеальной, а с человеческой ее стороны; он вдвинул его в общую раму картины и не допускал крикливо выскакивать вперед, а между тем все-таки умел ему придать значение главного лица пьесы». «Г. Максимов языку и всему бытию Гамлета придал такую поразительную простоту, столько общечеловеческих черт, столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно почти назвать новым шагом в искусстве, и шагом весьма важным, вполне соответствующим взглядам современной эстетики. Новое поколение от театрального зрелища прежде всего требует *правды* и *натуры* — и оно справедливо». Максимов сделал «шаг смелый и важный, шаг к *натурализму*, шаг к тому, что составляет задачу современного искусства».[16]

Успех убедил Максимова в правильности избранного им пути. Продолжая играть Гамлета в Александринском театре и в последующие годы, он оставался верен найденной им реалистической трактовке образа.[17]

В 60-е годы центральное положение в труппе занимает Василий Васильевич Самойлов (1812—1887), фигура, весьма характерная для этой эпохи. Актер-реалист, сознательный противник рутинной трагической игры, отстаивавший правду и естественность, он был тонким и наблюдательным мастером жанровых ролей, виртуозно владевшим искусством внешнего перевоплощения. Для больших трагических ролей ему не хватало темперамента и глубокого философского мировоззрения. Роль шута (в «Короле Лире»), в которой он с успехом выступал в 40-е годы,[18] подходила ему больше, чем заглавные роли шекспировского репертуара, исполнявшиеся им впоследствии.[19]

В 1858 г. в Петербурге был поставлен «Король Лир» по новому переводу Дружинина. В противовес величественному Лиру Каратыгина Самойлов представлял слабого старика, и все его внимание было сосредоточено на точной передаче физической дряхлости, а затем безумия. При этом он доходил до натуралистических трюков вроде трясения головы, которое он искусно выдерживал до конца пьесы. Сочувственно относившийся к Самойлову М. А. Загуляев видел в этом трясении головы «подтверждение того, как глубоко он обдумал свою роль», и с восхищением писал, что оно «вышло у него не только сценически, но даже...

---

[16] «Пантеон», 1853, т. XII, кн. 12. Театральная летопись, стр. 11—12.

[17] См.: П. М. Шпилевский. О русском театре и составе труппы его в Петербурге. «Музыкальный и театральный вестник», 1856, 22 апреля, № 16, стр. 309—310.

[18] См.: «Иллюстрация», 1846, 12 октября, № 38, стр. 602.

[19] О шекспировских ролях Самойлова подробнее см.: И. Б. Березарк. В. В. Самойлов. Л., 1948, стр. 95—109; Н. Долгов. Василий Васильевич Самойлов. «Ежегодник императорских театров», 1913, вып. 1, стр. 64—69, 74—75.

патологически верно».[20] Но добиваясь внешней характерности роли и буквально медицинской точности, Самойлов утратил ее трагическое содержание. Внутренняя мотивировка поведения короля была настолько неопределенной, что петербургский критик К. И. Званцов мог утверждать: «...у него Лир — король, сходящий с ума от мысли, что неблагодарными дочерьми нарушено должное уважение к державному его сану, но любящего отца не ищите в нем»,[21] тогда как московский критик А. Н. Баженов с не меньшей убежденностью писал обратное: «... из-за Лира-отца он как будто не разглядел всего остального, и даже короля».[22] Большинство же рецензентов сходилось на том, что Самойлов сыграл жалкого старичишку, мало похожего на Лира.[23] Тем не менее спектакль дважды возобновлялся: в 1864 и 1870 гг. По-видимому, в 1870 г. Самойлову удалось добиться большей цельности и величия образа.[24]

Полной неудачей актера явилась роль Шейлока, сыгранная им в 1860 г. в спектакле по переделке А. А. Григорьева. Самойлов перенес в нее приемы, которыми он изображал местечковых евреев в комедиях и водевилях; образ получился мелким, лишенным трагической силы.[25]

Наиболее удачной из шекспировских ролей актера явился Гамлет; трагедия была поставлена в 1863 г. в его бенефис. Стремясь оторваться от прежней романтической трактовки образа, Самойлов использовал новый перевод Загуляева. Он сближал датского принца с русским интеллигентом второй половины XIX в., представлял его бородатым философом средних лет, «нравственно потрясенным человеком, мучеником собственного бессилия, человеком, одаренным в высшей степени всеми лучшими качествами души человеческой, но у которого они глохнут и не дают никаких положительных результатов при недостатке твердой воли и при боязни действовать».[26]

---

[20] М. З. Король Лир на петербургской сцене. «Сын отечества», 1859, 11 января, № 2, стр. 44. Ср. отзыв другого сторонника Самойлова, реакционного публициста Ф. М. Толстого, который писал, что актер верно передает поведение «настоящих *мономанов, липоманов, меланхоликов* и другого рода несчастных сумасшедших» («Северная пчела», 1859, 15 января, № 11, стр. 42).

[21] К. Званцов. Король Лир. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, 14 декабря, № 49, стр. 578.

[22] А. Н. Баженов. Самойлов на Московской сцене (1864). Сочинения и переводы, т. I, М., 1869, стр. 285.

[23] См.: «Современник», 1859, т. LXXIII, № 1, отд. III, стр. 159; «Отечественные записки», 1859, т. CXXII, № 1, отд. IV, стр. 44; «Библиотека для чтения», 1863, т. CLXXV, № 2, Русская сцена, стр. 11; «Московские ведомости», 1864, 9 мая, № 103, стр. 3.

[24] См.: «Заря», 1870, № 3, отд. II, стр. 163—165; «Голос», 1870, 8 февраля, № 39.

[25] См.: «Русское слово», 1860, № 9, отд. III, стр. 29; «Театральный и музыкальный вестник», 1860, 17 января, № 3, стр. 19.

[26] А. Н. Баженов. Сочинения и переводы, т. I, стр. 295. Хвалебная рецензия появилась в «Голосе» (1863, 30 января, № 26, стр. 101—103). Были у Самойлова и противники; Д. Д. Минаев писал, намекая на комический репертуар актера:

Нет, кто рожден для *«Виц-мундира»*,
Для «А. и Ф.», тот верно нам
Не растолкует ввек Шекспира...
По загуляевским стихам.

(«Искра», 1863, 1 февраля, № 5, стр. 65)



В. В. Самойлов в роли Гамлета. Рисунок В. В. Самойлова. 1863.
Ленинградский театральный музей.

Большое внимание уделял Самойлов постановке трагедии, использовал технические новшества, в частности электричество для эффектного освещения тени отца Гамлета и т. п.[27] Но все его усилия наталкивались на рутину и косность актерского ансамбля. «При постановке Гамлета, — писал один критик, — резко выказалась вся бездарность петербургской труппы. Мы видели не артистов, а каких-то ремесленников, выучивших роли, не придав им никаких оттенков. Все это исполняется традиционно, без малейшей свободы».[28]

При всех своих недостатках спектакли Самойлова являлись все же высшим достижением петербургской сцены 60-х годов в исполнении Шекспира.

Во второй половине 60-х годов наступившая в стране реакция проявляется, в частности, в падении театральной культуры. Происходит «обуржуазивание» театра; неожиданно расцветает оперетта, вытесняя чисто драматические жанры.

Весьма симптоматичным был провал новой постановки «Гамлета» в Александринском театре с молодым актером М. В. Аграмовым в главной роли. А. С. Суворин писал по поводу этой постановки: «„Гамлет" на александринской сцене. Шекспир там, где мы привыкли видеть только г. Дьяченко с компанией... „Гамлет" на той сцене, откуда выгнано все порядочное нашей драматической литературы, начиная с прекрасных комедий г. Островского и кончая гг. Сухово-Кобылиным и Потехиным, „Гамлет" на той сцене, которая, кажется, уже и забыла о том, что театр не балаган, а в некотором роде школа нравственности, одно из могучих орудий просвещения!».

Трагедия шла в один вечер с пошлым водевилем «Кохинхинка». В игре Аграмова «не было ни на волос чувства... Все это была холодная декламация», сопровождавшаяся мелодраматическими приемами вроде того, что после сцены «мышеловки» актер «упал на пол ничком и забарабанил об пол руками». Остальные актеры играли еще хуже. Костюмы и декорации поражали своим убожеством и представляли «датский двор в самом нищенском виде».[29]

Московская драматическая сцена 60-х годов выгодно отличалась от петербургской. Усилиями Щепкина и его последователей в Малом театре был создан коллектив, объединенный общими творческими интересами,

---

[27] См.: Ф. Н. Устрялов. Воспоминания о русской сцене в шестидесятых годах. «Исторический вестник», 1884, т. XVIII, № 11, стр. 375—376.

[28] М. П. Федоров. Русская сцена. Зимний сезон 1862—1863 года. «Библиотека для чтения», 1863, т. CLXXV, № 2, Совр. летопись, стр. 16.

[29] Незнакомец ‹А. С. Суворин›. Недельные очерки и картинки. «С.-Петербургские ведомости», 1867, 15 (27) января, № 15, стр. 2.

а не одной лишь бюрократической системой управления. Ведущие актеры театра были людьми большой культуры, связанными с литераторами и передовой интеллигенцией; они живо интересовались насущными общественными и художественными вопросами. Театр играл важную роль в жизни московского общества 60-х годов, был близок к литературным кружкам, университетскому студенчеству и профессуре.[30] Все это позволило ему в тяжелых условиях кризиса императорских театров сохранить свои основные творческие принципы и сравнительно высокий уровень театральной культуры.

До 1865 г. Шекспир держался в репертуаре Малого театра главным образом благодаря Корнелию Николаевичу Полтавцеву (1823—1865). Он еще в 40-е годы начал выступать на московской сцене и в 1845 г. исполнял роль Розенкранца. Затем после пятилетних скитаний по провинциальным труппам, где он сформировался как трагик, Полтавцев вернулся в 1850 г. в Малый театр и сыграл Гамлета; роль датского принца он продолжал исполнять и в дальнейшем.

Полтавцев не только выступал в ролях мочаловского репертуара, он пытался подражать покойному трагику в игре. Это был эпигон романтической школы, актер «нутра», рассчитывавший на свой темперамент и порывы вдохновения. Обладая выгодной сценической внешностью и изяществом, звучным, приятным голосом, способным выражать разнообразные переходы чувства, богатой и подвижной мимикой, он, однако, не использовал полностью свои данные, недостаточно работал над ролями и играл очень неровно. В «Гамлете» он, по свидетельству А. А. Григорьева, обнаружил «истинный трагический пафос», но только «редкими минутами». В истолковании роли он следовал Мочалову, но цельного образа не мог создать, «рассчитывал только на эффектные места». Временами в его игре появлялись «крикливость, вычурность, ходульность», «пошлая сентиментальность», и в то же время «он был так высок в некоторых местах, как дай бог быть самому созревшему таланту».[31]

Та же неровность проявилась в исполнении роли Отелло при постановке трагедии «Дездемона и Отелло» (так в театре именовался перевод И. И. Панаева) в 1851 г. Как писал А. А. Потехин, Полтавцев был «хорош лишь местами. Богатый чувством и владея довольно сильными внешними средствами, он замечательно исполняет патетические сцены, но не может создать целой роли, целого характера, не может выдержать роль... до конца».[32] В исполнении трагика особенно подчеркивалась бешеная ревность Отелло. Неудачей Полтавцева была роль Кориолана, которую он сыграл в свой бенефис в 1855 г. Напротив, при постановке «Короля

---

[30] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 25—29.

[31] А. Григорьев. Летопись московского театра. «Москвитяннн», 1851, ч. IV, № 15, Московские известия, стр. 237—248.

[32] А. П-н. Городская хроника. «Московские ведомости», 1851, 13 октября, № 123, стр. 1169.

Лира» в 1859 г. он показал, что «может хорошо играть первые шекспировские роли».[33]

«Король Лир» после смерти Мочалова был впервые возобновлен еще в 1851 г.; заглавную роль исполнил Пров Михайлович Садовский (1818—1872). Это был своеобразный сценический эксперимент. Игра Садовского, обозначившая новый этап реализма в русском театре, помимо естественности и правдивости изображаемых переживаний, отличалась бытовой достоверностью и житейской убедительностью. К числу его актерских удач принадлежали могильщик в «Гамлете» и шут в «Короле Лире». Обратиться к роли Лира ему посоветовали члены «молодой редакции» «Москвитянина», которые в своем увлечении комедией Островского «Свои люди сочтемся» находили, что образ купца Большова сходен с шекспировским королем Британии.[34] Садовский должен был практически подтвердить эту идею. Трагедия была поставлена в его бенефис и вызвала большой интерес московской публики. Игра бенефицианта поразила всех полным освобождением от трагедийной рутины, простотой, отсутствием патетики. Но, избегая всякой аффектации, актер впал в другую крайность; его исполнение роли было холодным, монотонным и недостаточно выразительным, и это определило неуспех спектакля, заставивший Садовского отказаться от Лира навсегда.[35]

Другую попытку по-новому интерпретировать шекспировский образ осуществил Иван Васильевич Самарин (1817—1885). Ученик Щепкина, он еще воспитанником театральной школы исполнял роли Меркуцио, Кассио, Ричмонда и Лаэрта в спектаклях с участием Мочалова. В 1840 г. он пробовал выступить в роли Ромео в сценах из «Ромео и Джульетты», но неудачно. Зато в роли Меркуцио он имел успех. Неудачной была и его попытка в 1847 г. сыграть Шейлока.[36]

В середине 50-х годов Самарин решил поставить для своего бенефиса «Гамлета» и сыграть заглавную роль.[37] При этом он отталкивался от мочаловской интерпретации образа. «Решаюсь я сыграть Гамлета, — говорил

---

[33] М. В. ‹К а р н е е в›. Корнелий Николаевич Полтавцев. (По поводу 35-летия его смерти). «Ежегодник императорских театров», сезон 1900/01 г., Приложения, кн. I, стр. 110.

[34] По свидетельству Л. Л. Леонидова, играть короля Лира Садовского «подбил» А. Григорьев (см.: «Русская старина», 1886, т. L, № 6, стр. 669).

[35] См.: В. Р о д и с л а в с к и й. Пров Михайлович Садовский. «Русский вестник», 1872, т. С, № 7, стр. 449—451; ср.: В. К. Городская хроника. «Московские ведомости», 1851, 13 октября, № 123, стр. 1170. Противники Садовского сочинили эпиграмму:

Пробудися, тень Шекспира,
Диким голосом завой:
Короля играет Лира
Из трактира половой.

(Цит. по: Л. Ф р е й д к и н а. Тени Лира. «Театр и драматургия», 1935, № 4 (25), стр. 37).

[36] См.: М. В. К а р н е е в. Пятьдесят лет из жизни артиста. Иван Васильевич Самарин и критики его сценической игры. М., 1882, стр. 4, 8, 16.

[37] Точный год постановки неизвестен: разные источники указывают от 1854 до 1857 г.

он дочери трагика: — Но буду иначе его играть, чем Павел Степанович... Я дам другой характер Гамлету. Да и Офелия у меня будет другая».[38] Самарин стремился к исторической достоверности, изучал быт шекспировской Англии, заказал новые декорации и костюма, по совету Кетчера использовал для песни Офелии старинную английскую народную мелодию. В трактовке Самарина Гамлет был слабым, неспособным к борьбе и активному действию. Играл он эту роль реалистически просто, без ходульных эффектов, используя правдивые внешние детали для передачи внутренних переживаний героя. «Языку и всему бытию Гамлета придал такую поразительную простоту, столько общечеловеческих черт, столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно почти назвать новым шагом в искусстве... вполне соответствующим взглядам современной эстетики», — писал биограф актера.[39] Той же простоты требовал Самарин и от Офелии и сам прошел эту роль с привлеченной им воспитанницей театрального училища Берсеневой.

Спектакль вызвал горячие споры. Бо́льшая часть публики не приняла новаторства Самарина. Убежденным противником истолкования роли был А. А. Григорьев, с возмущением писавший о «Гамлете-Манилове», который был создан «по гетевскому представлению, доведенному до московской ясности», «сентиментальном до слабоумия, детском до приторности, верном до мелочности всему тому, что в Шекспире есть ветошь и тряпки, — до спущенного чулка и обнаженной коленки».[40] В результате, сыграв роль два раза, Самарин отказался от нее.

В сезон 1859/60 г. в Малом театре дебютировал Н. П. Чернышев, один из популярных в Москве любителей, имевший к тому времени значительный сценический опыт. С его участием были возобновлены «Гамлет», «Отелло» и «Король Лир» (в последней трагедии он играл Эдгара), но особого успеха эти спектакли не имели.

Вообще шекспировские постановки в Москве до 1865 г. носили эпизодический характер и не имели большого значения в жизни Малого театра. Старая манера игры, воплощенная в творчестве Полтавцева и других представителей «трагической школы», уже не удовлетворяла публику. Но не было крупных трагических актеров, которые могли бы создать новые принципы исполнения шекспировских трагедий.

«Со смерти Полтавцева нет трагика», — жаловался в 1869 г. А. Н. Островский.[41] Трагедии Шекспира исчезают со сцены театра. Одиночная попытка в 1867 г. поставить «Гамлета» с Н. Е. Вильде в заглавной роли окончилась позорным провалом. Эта роль была вне возможно-

---

[38] Воспоминания Е. П. Шумиловой-Мочаловой. «Исторический вестник», 1896, т. LXVI, № 11, стр. 469.

[39] М. В. Карнеев. Пятьдесят лет из жизни артиста, стр. 18.

[40] Ап. Григорьев. 1) Гаазе в роли Гамлета. «Драматический сборник», 1860, кн. 4, отд. III, стр. 39; 2) Великий трагик. В кн.: А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., 1930, стр. 250.

[41] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, М., 1952, стр. 71.

стей актера, сделавшего из Гамлета «ходульного героя, пригодного для любой французской мелодрамы. От начала и до конца он не жалел своего голоса, выкрикивал довольно громко, выходил из себя, неистовствовал и всеми силами старался передать горлом то, что может быть выражено только сердцем!».[42]

В этих условиях театр обратился к постановке шекспировских комедий. Инициаторами были И. В. Самарин и С. В. Шумский, которые стояли в это время во главе труппы и были в известной мере распорядителями репертуара. В поисках классических пьес они остановились на комедиях Шекспира и Мольера, учитывая возможности труппы.

Внешним поводом к введению Шекспира в репертуар театра послужил 300-летний юбилей. Известное значение имел и опыт Кружка любителей драматического искусства (основан в 1861 г.), членами которого были многие московские писатели, особенно драматурги; с ним был связан и Самарин. Во время юбилея кружок поставил впервые в России «Укрощение строптивой». В дальнейшем здесь исполнялись «Двенадцатая ночь» и «Мера за меру». Все три комедии ставились затем в Малом театре.

Большую роль в продвижении на сцену шекспировских комедий сыграл один из основателей кружка, московский писатель и театральный критик Александр Николаевич Баженов (1835—1867). В издававшейся им газете «Антракт» (первоначально: «Театральные афиши и антракт») он настойчиво пропагандировал переводной классический репертуар, в особенности Шекспира; в этом он видел цель своей деятельности. Статью «На новый год» (1865) он завершил выражением надежды, «что хоть наступивший год поможет несколько осуществиться нашим давним мечтам, что в течение его мы увидим на нашей сцене хоть две, три вновь поставленные пиэсы Шекспира и будем в состоянии произнести наше: *Ныне отпущаеши*».[43] «Продолжать ли?» — таким риторическим вопросом озаглавил он статью по поводу постановки «Укрощения строптивой» (1865); в ней он убеждал актеров и публику в полезности предпринятого опыта, доказывал необходимость шекспировского репертуара для развития театра, напоминал о существующих переводах, которые можно поставить на сцене. Подобным образом он откликался на каждую новую постановку шекспировских комедий.[44] А чтобы разъяснить публике

[42] А. В. ‹П. Г. Акилов›. Театральные курьезы и заметки. «Развлечение», 1867, № 42, стр. 266. Интерес в спектакле представлял лишь Шумский, который по-новому играл Полония, изображая умудренного опытом старика, неглупого и преданного своему королю (см.: Театрал. Сергей Васильевич Шумский. «Искусство», 1883, 6 ноября, № 44, стр. 536). Возможно, что на такую трактовку роли оказала влияние статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот».

[43] «Театральные афиши и Антракт», 1865, 1 января, № 1; А. Н. Баженов, Сочинения и переводы, т. I, стр. 419.

[44] См. его статьи: «Заметка по поводу бенефиса г. Колосова» (1865; «Укрощение строптивой»); «Еще пиэса Шекспира на нашей сцене» (1865; «Много шуму из ничего»), «Бенефис г. Полтавцева» (1865; «Все хорошо, что хорошо кончится»), «По поводу представления на московской сцене „Виндзорских проказниц“» (1866), «По поводу бенефиса г-жи Карской» (1867; «Двенадцатая ночь») (А. Н. Баженов, Сочинения

значение и смысл этих произведений, он печатал в «Антракте» соответствующие фрагменты из Гервинуса.

Шекспиру Баженов придавал общественное значение. «Произведения Шекспира, — писал он, — в состоянии отрезвить взгляд современного человека на жизнь и до известной степени установить и упорядочить отношения к жизни современного искусства».[45] Он противопоставлял творчество английского драматурга «дидактизму» и «тенденциозности» современных пьес, включая и комедии Островского, и в этом проявился его эстетизм консервативного оттенка. Недаром он видел в Шекспире некоего проповедника социального мира.[46] Оригинальных взглядов на Шекспира он не имел и опирался на Гервинуса и Рётшера. В известной мере Баженов был предшественником «шекспироманов» 70—80-годов, оторванных от актуальных проблем современности. И прав был С. А. Венгеров, когда писал, что «после Грибоедова, Гоголя и Островского „горячо толковать" об обновлении нашего театра переводными пьесами может только жаждующий развлечений *театрал*, чем и был в сущности Баженов».[47]

Первой шекспировской комедией, поставленой на сцене Малого театра, было, как уже указывалось, «Укрощение строптивой». Поставил комедию в свой бенефис Самарин, исполнивший роль Петруччо, Катарину играла А. И. Колосова. В своем истолковании образа она шла за Баженовым, который видел в Катарине не более как «сварливую женщину» с «бешеным характером», сломленным волею Петруччо. Основой комедии он считал мысль о том, что «все могущество, вся сила женщины заключается в ее слабости».[48] Эту довольно примитивную интерпретацию Колосова воплотила на сцене ярко и живо. Комедия имела большой успех у публики и упрочилась на сцене театра, чему немало способствовала также игра Садовского (Баптиста) и Живокини (Грумио). При возобновлении «Укрощения строптивой» в 1866 г. с молодой дебютанткой Юхновской в главной роли один рецензент писал о комедии: «Она шла с таким ансамблем, с каким не шла еще у нас ни одна шекспировская комедия: ни одна из острот комедии... не пропадала для зрителей».[49] «Укрощение строптивой» продолжало идти и в 70-е годы.

и переводы, т. I, стр. 483—485, 526—532, 541—551, 607—617, 802—808). О необходимости шекспировского репертуара Баженов писал также во многих других статьях.

[45] А. Н. Баженов, Сочинения и переводы, т. I, стр. 455.

[46] В написанном Баженовым «Апотеозе Шекспира» героиня Джульетта обращалась к драматургу со словами («Театральные афиши и антракт», 1864, 11 апреля, № 11, стр. 3):

Не попусти заразе века
В нем все благое истребить!
Дай человеку человека
И разглядеть и полюбить!

[47] С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. II. СПб., 1891, стр. 31.

[48] А. Н. Баженов, Сочинения и переводы, т. I, стр. 441—442.

[49] Н. Н. ‹Н. С. Назаров›. Театральная хроника. «Современная летопись», 1866, 25 сентября, № 33, стр. 12.

Этот успех, во многом неожиданный, пробудил интерес актеров к Шекспиру. В сезоне 1865/66 г. были поставлены «Много шуму из ничего», «Все хорошо, что хорошо кончится» и «Виндзорские проказницы», а в последующие годы — «Двенадцатая ночь» (1867), «Мера за меру» (1868) и «Зимняя сказка» (1870). Однако только первая из этих пьес завоевала расположение зрителей, главным образом благодаря игре Самарина (Бенедикт) и Федотовой (Беатриче); остальные были приняты холодно. Баженов со своих позиций винил в этом публику, утверждая, что «она страшно приучена к дидактизму или даже и просто к пустой тенденциозности» и требует, чтобы «эта тенденция кричала и вопила во всяком действии, во всякой сцене пиэсы, сквозила из-за всякого ее слова».[50] Критик был прав в том смысле, что публику действительно больше всего волновали злободневные вопросы, а комедии Шекспира в том виде, как они ставились на сцене Малого театра, были от них оторваны. Сказывались и недостатки постановки, отсутствие ансамбля, единого художественного решения. «Вообще комедия шла вяло и без всякого ensemble», — писал рецензент о «Двенадцатой ночи».[51] Бытовая манера игры вступала в противоречие с духом такой поэтической пьесы, как «Зимняя сказка». Наконец, во многом вредили успеху комедий тяжеловесные прозаические переводы Кетчера.

И тем не менее благодаря талантливой игре ведущих мастеров театра, создавших яркие и реалистические характеры (например, помимо упомянутых выше, Садовский — Мальволио, Шумский — Форд и Пароль, Васильева — Виола, Шуберт — Квикли и др.), постановка шекспировских комедий явилась значительной вехой в истории Малого театра.

Рост провинциального театра в 60-е годы, вызванный развитием капиталистических отношений в стране и проявившийся в стремительном возникновении множества частных антреприз, создании стационарных театров, возведении театральных зданий, увеличении числа актеров, не повлек за собою расширения шекспировского репертуара в провинции. По-прежнему ставятся «Гамлет», «Отелло» и «Король Лир». Правда, увеличивается число городов, в которых играются трагедии Шекспира и в связи с общей демократизацией значительно расширяется круг зрителей, знакомящихся с английским драматургом. Общий уровень исполнения остается низким; неграмотные актрисы, которые роли учат со слуха и говорят «маво, сваво», сплошь и рядом «посягают на „Гамлета"».[52] Но, как и прежде, действуют в провинции талантливые оди-

---

[50] А. Н. Баженов, Сочинения и переводы, т. I, стр. 608.

[51] Записки театрала. Бенефис г-жи Карской. «Современная летопись», 1867, 24 сентября, № 34, стр. 15.

[52] Л. Н. Самсонов. Пережитое. СПб., 1880, стр. 177.

ночки. Странствует из театра в театр Н. Х. Рыбаков. В 50-е годы выдвигается провинциальный трагик Н. К. Милославский (Фридеберг), который в 1859 г. играл Гамлета в Петербурге и Москве, но особого успеха не имел и снова вернулся в провинцию.

Важным событием в театральной жизни 60-годов были гастроли негритянского трагика Айры Олдриджа (1805?—1867), прославленного исполнителя шекспировских ролей.[53] Выступление иностранных актеров в России в шекспировском репертуаре не было исключительным явлением. В Петербурге постоянно действовала немецкая труппа, спектакли которой посещали не только проживавшие в столице немцы, но и русские зрители. Здесь ставились «Гамлет» и «Король Лир», в которых с успехом выступали актеры Иерманн, Девриент, Гаазе. В первой половине 60-х годов в России гастролировал известный трагик Дрезденского театра Богумил Дависон, исполнявший роли Гамлета, Макбета и Шейлока. В 1861 и 1862 гг. выступала итальянская трагическая актриса Аделаида Ристори, в репертуаре которой была роль леди Макбет.

Однако Олдридж выделялся на фоне всех этих иностранных актеров и гастролеров. Во-первых, его репертуар состоял из одних шекспировских ролей (за исключением небольшой роли мулата Мунго в водевиле «Висячий замок»). Во-вторых, он играл в русских спектаклях с русскими актерами, и его выступления поэтому были более доступны русским зрителям. Наконец, начиная со своего дебюта в 1858 г. до конца жизни он приезжал в Россию почти ежегодно и выступал не только в столицах, но и во многих провинциальных городах.

Дебютировал Олдридж в Петербурге 10 ноября 1858 г. в роли Отелло. В дальнейшем играл также Лира, Макбета, Шейлока и Ричарда III; последнюю роль он исполнял редко и, по-видимому, без особого успеха.

«...Ольдриджа можно назвать актером-психологом. Психическая правда — вот главная задача его игры», — писал Б. Н. Алмазов,[54] и отзывы других критиков подтверждают это свидетельство. Основой творчества актера был психологический реализм; он был скуп на внешние эффекты, и его сдержанная игра была подчинена одной задаче: воплощению сложного внутреннего мира шекспировских героев. В то же время он в совершенстве владел техникой актерского исполнения.

Отличительной особенностью Олдриджа был глубокий гуманизм в интерпретации образов Шекспира. В Отелло — коронной своей роли, которую он играл «так же свободно, как испанец Дон-Жуана, как русский Любима Торцова»,[55] — он показывал благородную, прямую, чистую

---

[53] Олдриджу и его гастролям в России посвящена книга: С. Дурылин. Айра Олдридж (Ira Aldridge). М.—Л., 1940. Существенные дополнения содержатся в статье: И. М. Левидова. Гастроли Айра Олдриджа в освещении русской печати. Обзор новых библиографических материалов. В кн.: Шекспир. Библиография. . ., стр. 582—589.

[54] Б. Алмазов. Ольдридж на московской сцене. «Русский вестник. Современная летопись», 1862, 3 октября, № 40, стр. 12.

[55] Слова В. В. Чарского; цит. по: С. Дурылин. Айра Олдридж, стр. 73.

душу, чуждую лжи и потому не замечающую ее в других. В любви к Дездемоне воплотилась вся его вера в человека. Поэтому такой катастрофой оказалось для него сомнение в верности Дездемоны. Олдридж, по свидетельству современников, сосредоточивал внимание не на проявлениях ревности Отелло, а на показе его борьбы с ревностью, поединка человека с проснувшимся в нем зверем.

В основу истолкования образа Лира Олдридж положил безграничную отцовскую любовь. Этой любовью и доверием к дочерям был продиктован раздел королевства. Трагедия Лира-Олдриджа проистекала из крушения его веры в то, что мир существует по законам добра и справедливости.

Глубоко оригинальной была трактовка роли Шейлока, в которой Олдридж раскрывал трагедию гонимого народа. Сосредоточив все внимание на Шейлоке, он исключил пятое действие драмы и завершал четвертое действие (суд) немой сценой, воплотив в ней все отчаяние еврея, бессильного отомстить за поругание, окруженного врагами и ожидающего нового вероломства с их стороны. М. Ф. Де Пуле, известный педагог и литератор, писал об этой роли Олдриджа: «. . . только натура, глубоко прочувствовавшая и испытавшая на самом себе и на ближних, что значит быть отверженным и презираемым, человеком ли или целым племенем — это все равно, только подобная натура могла передать то, что должен был чувствовать бедный, осужденный еврей!».[56]

Олдридж пользовался большим успехом у русских зрителей. К восхищению его талантом примешивалось сочувствие передовой части русского общества к нему как представителю угнетенного народа. Не случайно после его дебюта в Петербурге И. И. Панаев в «Современнике» с восторгом писал об игре Олдриджа в «Отелло» и «Венецианском купце».[57]

Однако одобрение, которое встречал актер, было далеко не единодушным. Реакционная и шовинистически настроенная часть публики пыталась опорочить трагика-негра. Неблагоприятная обстановка сложилась во время гастролей в Москве, когда некоторые актеры отказывались с ним играть, а в славянофильском «Дне» писательница Н. Кохановская называла Олдриджа «дикой черной плотью в серьгах и блестящих бляхах, позорящей дух современного искусства».[58] Противники Олдриджа встречались и в провинции.

Тем не менее у большей части актеров и публики Олдридж встречал сочувствие и понимание. Его роль в ознакомлении русских зрителей с подлинным Шекспиром очень точно охарактеризовал революционер-шестидесятник И. И. Гольц-Миллер, который писал: «Вот уже несколько лет сряду г. Айра Альдридж в качестве странствующего миссионера искус-

---

[56] М. Де Пуле. Ольдридж на воронежской сцене. «Воронежские губернские ведомости», 1863, 8 июня, № 23, часть неофициальная, стр. 213.

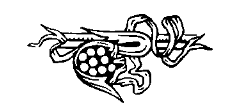
[57] См.: «Современник», 1858, т. LXXII, № 12, отд. II, стр. 257—278.

[58] Кохановская. Ольдридж — Отелло. (Письмо в редакцию). «День», 1862, 29 сентября, № 39, стр. 17.

ства просвещает всероссийскую публику светом бессмертных творений Шекспира, так что в настоящее время на Руси нет, кажется, ни одного мало-мальски порядочного губернского города, ни одной сколько-нибудь известной ярмарки, куда бы не проникли светлые лучи шекспировского гения благодаря посредничеству трагика».[59]

---

[59] Ив. Гольц-Миллер. Черный трагик и белая публика. «Одесский вестник», 1866, 3 февраля, № 26. Известный экономист И. И. Янжул рассказывал в своей автобиографии, что, увидав в 15 лет Олдриджа в «Отелло» и «Макбете», он «до такой степени был поражен и его игрой и Шекспиром, что решился немедленно выучиться по-английски, чтобы понимать его в подлиннике» (С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. VI, СПб., 1897—1904, стр. 53).





Глава VII

ПОД ЗНАКОМ РЕАЛИЗМА

1

Творчески осваивая мировое наследие прошлого, русская художественная интеллигенция в 70-е годы XIX в. создает замечательные эстетические ценности во всех областях искусства, развивающегося под знаком реализма, народности, человечности. Ее успехи сопряжены с величайшими усилиями целого поколения, испытавшего на себе влияние революционно-демократической и народнической идеологии. Исторический перелом, происшедший в связи с крестьянской реформой 1861 г., смена форм общественной жизни пробуждают сознание широких слоев общества, приводят, по словам В. И. Ленина, «к изменению духовного облика населения», «к глубокому изменению самого характера производителей».[1] Новый порядок вещей спутывает все прежние понятия и представления, нарушает, по выражению Г. Успенского, привычный «распорядок в мышлении масс». Этот сложный процесс находит свое отражение в литературе и искусстве, проявляющих повышенный интерес к духовному миру человека, к изучению мотивов его поведения в личной и общественной жизни.

Передовое русское искусство этих лет ставит и решает крупные идейные и эстетические проблемы, связанные с судьбами народных масс. Усложняется его идейно-художественная проблематика, расширяются связи с действительностью, исследуются изменения, вызванные жизнью в психике общественного человека, углубляется психологический анализ характеров. Перед искусством встает и решается им проблема новых форм, которые позволили бы правдиво и впечатляюще отразить взвол-

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 600—601.

нованное море человеческих переживаний, вызванных историческим переломом.[2] Русский реализм обретает новые качества и поднимается в своем развитии на новую ступень. Идут страстные поиски активного, героического начала в жизни и искусстве.

В этой атмосфере многогранное творчество английского художника-гуманиста, отразившего в своих произведениях также эпоху великого перелома — переход от феодализма к капитализму — получает благоприятную почву для своего распространения и воздействия на театр, литературу и другие виды искусства и непосредственно на читателей преимущественно через переводы.

Процесс освоения и переработки поэтического наследия великого иноземного художника, возросшего на иной национальной почве и в иных исторических условиях, не мог протекать спокойно и гладко, без противоречий и борьбы. Это был активный, творческий процесс усвоения его идей и образов, приемов и методов поднимающейся национальной культурой в условиях острой борьбы разных политических и художественных направлений. Он определялся общим подходом различных течений общественной и эстетической мысли к проблемам развития русской национальной культуры.

Так, находившееся в состоянии кризиса и распада славянофильство отгораживалось от всего иноземного китайской стеной (Н. Данилевский, Н. Страхов). Понятию мировой, общечеловеческой культуры славянофилы противопоставляли теорию культурно-исторических типов народностей и развивали идею противоположности миров: романо-германского и греко-славянского. Всякий истинный художник, пишет Н. Данилевский, «творит самобытно и начинает, так сказать, сызнова. Шекспир мог бы написать свои трагедии, если бы и не было прежде него Эсхила и Софокла».[3]

Шекспир не стоит особняком в русском историко-культурном процессе рассматриваемой эпохи. В широком и пестром потоке иноземных литератур, осваивавшихся тогда русским обществом, он был лишь одним из многих иностранных писателей. Внимание привлекали к себе лучшие пьесы Лопе де Веги, Кальдерона, Мольера, Расина («Федра»), Бомарше, а также творчество Лессинга и Шиллера. Русские журналы в зависимости от направления так широко знакомили своих читателей со всеми современными литературами Запада, что трудно говорить о предпочтительном внимании русского общества к какой-нибудь одной иноземной литературе, как это было прежде. Пора односторонних увлечений давно прошла. Теперь русское искусство впитывает в себя богатый опыт всей мировой культуры. Ее международные связи становятся весьма широ-

---

[2] См.: С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчестве Горького. В кн.: Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960, стр. 89—146.

[3] Н. Я. Данилевский. Россия и Европа. Изд. 5-е, СПб., 1895, стр. 137. Первое издание вышло в 1871 г., а перед этим книга печаталась в виде статей в журнале «Заря» за 1869 г.

кими и растут непрерывно. Пересматриваются прежние репутации. Делаются попытки переоценить Бальзака.[4] Происходит знакомство с почти неизвестным ранее Стендалем.[5] Но особое место в развитии русской художественной культуры все же занимает Шекспир.

Шекспир давно уже стал фактом и фактором не только русской театральной и литературной жизни, но и общественной и эстетической мысли. Он стимулирует развитие русской художественной культуры, всех ее родов и видов, вдохновляет русских деятелей культуры: для одних служит предметом подражания, для других — источником тем и сюжетов, для третьих, и это главное, — художником, у которого учатся методу отражения действительности. Можно с полным правом говорить о стремлении передовых русских художников к шекспиризации, о сознательном использовании шекспировского художественного метода отражения действительности в слове, краске, звуке.

У Шекспира учатся не только актеры и писатели, но и композиторы, и живописцы, и скульпторы. Для популяризации шекспировского наследия среди деятелей русского искусства как в это, так и в последующие десятилетия много сделал В. В. Стасов, который и сам в юности, пробуя свои силы в музыкальном творчестве, мечтал воплотить в звуках образы Шекспира.[6] Глубоко преклонялся перед Шекспиром М. П. Мусоргский, и хотя он ни разу не обратился к шекспировскому тексту для музыкального его пересоздания, но зато именно «пушкинско-шекспировская» струя определила главное направление его оперного творчества («Борис Годунов», «Хованщина»), а открытый им метод музыкального изображения человека, его психических состояний и общественных связей, справедливо сближали с шекспировским;[7] даже такой убежденный противник «могучей кучки», как А. Н. Серов, прослушав потрясающий по своему драматизму романс Мусоргского («Светик Савишна»), воскликнул: «ведь это Шекспир в музыке!».[8] Мусоргский не воспользовался ни одним шекспировским сюжетом, но он очень интересовался опытами претворения Шекспира в музыке, в частности, друзей-«кучкистов»: он восхищался музыкой к «Королю Лиру» М. А. Балакирева (1861), сделал переложение увертюры к этому произведению для четырех рук, особенно высоко ставил антракт к III действию («Буря.

---

[4] См.: П. Д. Боборыкин. Реальный роман во Франции. «Отечественные записки», 1876, № 6, стр. 335.

[5] См.: В. В. Чуйко. Генрих Бейль (Стэндаль). «Дело», 1874, № 10, стр. 134—166.

[6] См. письма А. Н. Серова к В. В. Стасову начала 40-х годов, в которых нередко поднимается речь о Шекспире. В одном из них Серов пишет: «... я по твоей собственной исповеди не вижу в душе твоей возможности иллюстрировать Шекспировы драмы операми» — и набрасывает очень интересную карикатуру Шекспира с точки зрения музыканта, дополненную и в последующих письмах («Музыкальное наследство», т. I, М., 1962, стр. 138—139, 144, 146, 147, 155, 171).

[7] См.: И. И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. М.—Л., 1946, стр. 36—37.

[8] Э. Фрид. Мусоргский и Шекспир. В кн.: Шекспир и музыка. Л., 1964, стр. 189.

Лир и шут в пустыне»), относил его к «первостепенным симфоническим драмам по верности и полноте впечатления»;[9] отмечают несомненные связи, существующие между образом Бориса Годунова у Мусоргского и королем Лиром у Балакирева.[10] Последующая история русского симфонизма не менее тесно связана с Шекспиром. В 1864 г. А. Н. Серов, весьма критически отнесшийся к «Королю Лиру» Балакирева, между прочим, упрекал его за присущие его музыке «русские» «мелодические приемы», в силу чего, по его мнению, «для сюжетов из Шекспира музыка г. Балакирева вряд ли когда-нибудь придется кстати».[11] В 70—80-е годы несостоятельность этого утверждения была наглядно иллюстрирована П. И. Чайковским, создавшим «увертюру-фантазию» «Ромео и Джульетта» (1870), симфоническую фантазию «Буря» (1873) и увертюру-фантазию «Гамлет» (1888), мелодика которых имеет достаточно ясно выраженные национальные русские черты; в особенности это можно сказать относительно «мелодии любви» в «Ромео и Джульетте», которую с полным основанием считают «наиболее замечательной из шекспировских партитур Чайковского»,[12] являвшуюся также одним из любимых созданий самого композитора. Любопытно, что эта увертюра немало способствовала сближению Чайковского с «могучей кучкой» и ее вдохновителями. В 1872 г. у Чайковского возникла переписка с В. В. Стасовым, из которой видно, что идея симфонической фантазии «Буря» и программа ее были предложены Чайковскому именно Стасовым и что, кроме того, они деятельно обсуждали проект оперы «Отелло» (1876), за которым следовал также проект оперы «Ромео и Джульетта» (1878); оба они, однако, Чайковским осуществлены не были.[13]

Русская литература о шекспиризме в русской и мировой музыке в 70—80-е годы быстро росла: в настоящее время она довольно велика.

---

[9] М. П. Мусоргский. Письма и документы. Ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.—Л., 1932, стр. 99. Любопытно сопоставить с этим отзывом впечатления Левина в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1876) от программной симфонической фантазии «Король Лир в степи» «какого-то нового композитора» (т. VII, гл. V). Ср.: Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке, т. II. 1861—1880. Л., 1958, стр. 16 (см. здесь все отзывы о Шекспире и музыке в русской печати на стр. 69, 140, 221, 289, 382, 431).

[10] О «Короле Лире» Балакирева и его дальнейшей судьбе см.: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М., 1955, стр. 168—188.

[11] А. Н. Серов. По случаю трехсотлетнего юбилея Шекспира. «Русская сцена», 1864, № 4, отд. II, стр. 91, 93.

[12] И. И. Соллертинский. Шекспир и мировая музыка. В сб. «Шекспир (1564—1939)», Л.—М., 1939, стр. 121.

[13] См.: Вас. Яковлев. Чайковский в поисках оперного либретто. В кн.: Музыкальное наследство. Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России. Ред. М. В. Иванова-Борецкого. Вып. I. М., 1935, стр. 59, 63—64. На этом, однако, интерес Чайковского к Шекспиру не был исчерпан. В увертюре «Гамлет» в начале 90-х годов Чайковский прибавил и музыкальное оформление всей трагедии в целом: оркестровые антракты, марши (среди них глубоко выразительный «траурный марш»), песни и фанфары. См. о них: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре, стр. 309—326.

Шекспир в такой же степени был близок деятелям русского изобразительного искусства: И. Н. Крамскому,[14] И. Е. Репину,[15] М. М. Антокольскому.[16] Специалисты говорят о шекспиризме А. Сурикова.[17]

К 70-м годам имя английского драматурга становится настолько популярным и знакомым в России, что не было, пожалуй, ни одного сколько-нибудь примечательного писателя, деятеля культуры, который не читал бы Шекспира и не учился у него, не существовало талантливого актера, не мечтавшего выступить в шекспировской роли, или такого получившего образование читателя, который не прочитал бы в переводе хоть одной шекспировской пьесы.

Русская литература интенсивно впитывает в себя шекспировский опыт изображения человеческой личности, перерабатывает этот опыт в соответствии с национальными задачами русского искусства, осваивает творчество Шекспира в самых различных аспектах. Возникают сложные, противоречивые, порой трудно объяснимые отношения между творческим наследием великого художника прошлого, все еще живым и волнующим, и деятелями искусства рассматриваемой эпохи.

Шекспира много переводят, издают больше, чем прежде. Пьесы его ставят многие провинциальные театры. О нем пишут в периодической прессе в связи с постановками его пьес, читаются лекции не только в университетах для студентов, но и публичные для самой широкой аудитории. В Москве с лекциями о Шекспире в Обществе любителей российской словесности выступает проф. Н. И. Стороженко.[18] В захолустном Херсоне цикл публичных лекций читает хорошо изучивший Шекспира в подлиннике С. И. Сычевский.[19] В. Спасович выступает с публичными лекциями о Шекспире в Варшаве (1879).[20]

Шекспира начинают серьезно и глубоко изучать. На русский язык переводятся лучшие иностранные работы о нем.[21] Им предпосылаются написанные со знанием дела вступительные статьи, предисловия, в перио-

---

[14] См.: Крамской об искусстве. М., 1960, стр. 59, 168.

[15] См.: И. Е. Репин. Далекое близкое. Изд. 6-е, М., 1961, стр. 169, 395.

[16] См.: Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. СПб., 1905, стр. 156, 159, 522, 548.

[17] См.: В. Никольский. В. И. Суриков. «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 385—386.

[18] См.: К-н К-в. Шекспир в молодости. «Новое время», 1876, 3 апреля, № 35; Е. Ж. Из Москвы. «Всемирная иллюстрация», 1876, 17 апреля, № 381, стр. 321.

[19] В 1874 г. опубликованы были в газете «Одесский вестник». Изданы отдельно: С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции. Одесса, 1892, 145 стр.

[20] См.: В. Спасович. Шекспировский Гамлет. (Одна из лекций, читанных в Варшаве). «Искусство», 1883, №№ 44—46.

[21] Наиболее важные из них: Жене Рудольф. Шекспир, его жизнь и сочинения. Пер. с нем. А. Н. Веселовского. М., 1877; Гервинус. Шекспир. Пер. с нем. К. Тимофеева. Изд. 2-е, Тт. 1—4. СПб., 1877—1878; Эдуард Дауден. Шекспир. Критическое исследование его мысли и творчества. Пер. Л. Д. Черновой. СПб., 1880; Ип. Тэн. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. Пер. под ред. Рябинина и Головина. СПб., 1871, т. I, кн. II. В журналах в большом количестве помещаются статьи иностранных авторов о Шекспире.

дической печати публикуются рецензии на эти труды. Возникает русское шекспироведение. Появляются стоящие на уровне западноевропейской науки труды проф. Н. И. Стороженко. Шекспир все более и более становится хрестоматийным поэтом наряду с другими русскими и западноевропейскими писателями. Его главные произведения изучают в школах, издают для школ, анализируют в учебных пособиях. Расширяется круг читателей шекспировских произведений и зрителей шекспировских спектаклей. Пишутся пересказы шекспировских произведений для детей и юношества.[22] Песня Офелии в переводе Н. Полевого печатается в песенниках для народа[23] и становится русской народной песней, которая до сих пор бытует в народной среде.[24]

О читателях Шекспира много интересных сведений дают мемуарная и художественная литература, переписка и т. п. Читает Шекспира преимущественно интеллигенция: студенты, семинаристы, гимназисты, чиновники, актеры, учителя, ученые и т. д. В читательской среде имя Шекспира встречается рядом с именами Шиллера, В. Гюго, Диккенса, Теккерея, Э. Золя, Дж. Элиот, В. Скотта и многих других западных писателей, не говоря о русских, стоящих на первом плане. Эти писатели противостоят вместе мутным потокам мещанской литературы и успешно соперничают с ней.[25]

Чтению Шекспира способствуют театральные постановки его пьес. В конце 70-х годов в России гастролируют итальянские трагики Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини, возбудившие повышенный интерес к шекспировским драмам, входившим в их репертуар. «Все стали читать и перечитывать Шекспира, — вспоминает русский актер, — везде стояли споры о Шекспире, об исполнении его репертуара».[26]

Для многих Шекспир был наряду с другими писателями модой. Они не вникали в суть его творчества и выставляли напоказ свое увлечение модным поэтом из желания прослыть людьми образованными и эстети-

---

[22] Виктор Острогорский. Старый король Лир. «Детское чтение», 1869, № 7; Венецианский купец, пересказанный Густавом Нирицем. СПб., 1873 (Розовая библиотека, № 21); Буря. «Семейные вечера», Отд. для юношества, 1875, № 8; В. Острогорский. Зимняя сказка. «Детское чтение», 1877, № 12; Буря. Сказки и рассказы А. Владимировой для детей от 8 до 12 лет. СПб., 1880.

[23] О популярности этой песни свидетельствуют пародии на нее. В пародийной афише Нижегородской ярмарки («Развлечение», 1874, № 31, стр. 91) говорится, что некий господин «будет играть на шарманке песню Офелии», и приводится куплет, в котором строка «Первый в Англии боец» заменена: «Первый с хересом боец».

[24] См.: Ф. А. Рубцов. Народная песня Ленинградской области. М., 1958, стр. 106. В Рукописном отделе и фонограммархиве Пушкинского Дома имеется много записей народных редакций этой песни в переводе Н. А. Полевого с напевами.

[25] Небезынтересно отметить, что, по данным Нижегородской публичной библиотеки за период с 18 мая 1871 по 18 мая 1872 г., из иностранных классиков по читаемости Шекспир стоит на первом месте, уступая только авторам бульварных и приключенческих романов (см.: Дм. Кудрявцев. Черты умственной жизни Нижнего Новгорода. «Камско-Волжская газета», 1872, 17 ноября, № 91).

[26] В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. М.—Л., 1931, стр. 349.

чески развитыми.[27] Но были люди, искавшие в произведениях поэта отзвуки своим настроениям и находившие их.[28] Героиня повести Анны Стацевич «Идеалистка», стремящаяся к самостоятельности и свободе, перечитавшая в двенадцать лет всю русскую литературу, всего Белинского и некоторые произведения Шекспира, Шиллера и Гюго, читает в оригинале «Гамлета» и говорит: «У кого же учиться доблестям характера нам, бесхарактерным, как не у классиков?». Она хочет жить по-иному, не так, как жили отцы и матери, хочет живого дела. И ее не смущают насмешки над тем, что она готовится к живому делу по Шекспиру, Гете, Пушкину и Гейне.[29]

Для большинства читателей Шекспир принадлежит к творцам духовных благ, возвышающих человека, делающих его способным на подвиг во имя лучшего будущего. Скромная деревенская девушка, оставшаяся сиротой, Леночка, героиня романа К. М. Станюковича «Два брата», жадно читает книги, которые дает ей приехавший из столицы молодой адвокат. Под влиянием прочитанного она отказывается от вынужденного брака с хорошим, но нелюбимым человеком и едет в Петербург учиться. В числе прочитанных ею книг были и произведения Шекспира.[30] Любимым поэтом героини рассказа И. Ясинского «Грёза», порывающей с мещанской провинциальной средой, является Шекспир.

Некоторой популярностью пользовался Шекспир даже среди русского духовенства. В романе Н. С. Преображенского «Из кулька в рогожку» выведен профессор греческого и латинского языков в провинциальной духовной семинарии Евг. Мих. Черенасов, который был сам влюблен в Шекспира и прививал любовь к нему своим воспитанникам. Чтобы лучше понимали Софокла, Черенасов «заставил семинаристов перечитать все существовавшие тогда переводы Шекспира. Советовал также знакомиться с русскою литературою».[31] Семинаристы цитировали Шекспира в необходимых случаях и понимали его. Разумеется, были среди них и такие, которым английский драматург претил своим «мирским» духом.

---

[27] См.: С. Смирнова. Сила характера. Роман в трех частях. СПб., 1876, стр. 128; А-ва. Картинки домашнего воспитания. «Отечественные записки», 1876, № 12, стр. 308; К. М. Станюкович. Два брата. Полное собрание сочинений, т. 3. СПб., 1906, стр. 235 (впервые — «Дело», 1880, №№ 1—10); А. Ф. Писемский. Финансист. «Газета А. Гатцука», 1876, № 3, стр. 43.

[28] Герой рассказа В. Дмитриевой «Прогулка», действие которого происходит в 70-х годах, большой театрал, ходивший на спектакли с женой, «читал с нею Шекспира, Шиллера, Гете», и она мечтала сыграть на сцене леди Макбет («Русское богатство», 1892, № 9, стр. 5—7). Героиня повести Ю. Зависецкого «Свет и блеск» тяготится скукой и пустотой светской жизни и увлекается сильными шекспировскими характерами. «Читайте мне Макбета, — говорит она. — Я хочу сильных людей, железных... Вокруг нет таких, давайте же мне из книг. Потрясите, расстрогайте меня, приведите в ужас — вот чего я хочу! Чувствовать, чувствовать хочу сильно, не по-будничному!» («Кругозор», 1880, № 11, стр. 8).

[29] Анна Стацевич ‹В. Тимофеева›. Идеалистка. «Слово», 1878, № 5, стр. 12, 13.

[30] К. М. Станюкович. Два брата, стр. 198—199.

[31] «Дело», 1872, № 3, стр. 2.

Они отворачивались от него. Иным он был недоступен. И все же Шекспир рядом с Пушкиным, Гоголем и Лермонтовым, считавшимися писателями «безбожными», — «ими же соблазн в мир приходит», как говорится в указанном романе, — делал свое дело: пробуждал любовь к жизни, отвращал молодые умы от религии, наталкивал на размышления над жизнью, подтачивал основы прописной христианской морали.

В 70-х годах в Москве и Петербурге существовали шекспировские кружки, объединявшие вокруг себя людей, пытавшихся глубже проникнуть в творчество поэта и изучить его. В Москве, например, шекспировский литературный кружок, существовавший между 1875 и 1884 гг., составился из студентов университета — бывших воспитанников Поливановской гимназии. Этот кружок ставил на сцене шекспировские пьесы.[32] В Петербурге шекспировский кружок, возникший в 1875 г., объединял молодых деятелей юстиции. Его участники собирались три раза в месяц и читали рефераты о творчестве Шекспира и новейшей шекспировской литературе, которые служили «основанием для дальнейших прений, нередко весьма поучительных».[33] В кружок входили широкоизвестные адвокаты того времени: С. А. Андреевский, В. Д. Спасович, А. И. Урусов, Е. И. Утин, а также выдающийся судебный деятель А. Ф. Кони и др.

Обращение к Шекспиру деятелей суда присяжных, адвокатов, сословия, возникшего в России лишь после судебной реформы 1864 г., — факт замечательный в истории русского шекспиризма. Деятель суда по сути своей профессии должен вникать в психологию подсудимого. Этим можно объяснить интерес судебных деятелей к величайшему художнику-психологу. Независимо от того, ссылались или не ссылались в своих речах адвокаты на Шекспира, анализ поведения шекспировских героев многому мог научить и научил их;[34] некоторые из них писали о Шекспире.

Приведенные далеко не исчерпывающие предмета материалы все же дают представление о значении шекспировского творчества для русского общества в один из интереснейших периодов его развития. Однако не следует упрощать вопрос о проникновении шекспировской поэзии в нашу культурную жизнь и преувеличивать ее значение для русского общества. Существовало много препятствий и трудностей, мешавших усвоению иноземной классической поэзии: засилие пошлости в театре, низкая театральная и переводческая культура и, главное, нищета и невежество народных масс. Шекспир по сути дела существовал только для образованных слоев общества. Народ в своей массе был безграмотен. Все это вместе препятствовало проникновению творчества драматурга в самую гущу общественной жизни. Трудящимся массам было не до Шекспира, не до искусства

---

[32] Подробнее см.: К. И. Ровда. Шекспировские кружки в Петербурге и Москве. В кн.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, стр. 589—596.

[33] Новости искусства и литературы. «Московские ведомости», 1875, 20 декабря, № 324, стр. 3.

[34] А. Ф. Кони. <Предисловие к книге>; С. А. Андреевский. Книга о смерти. (Мысли и воспоминания). Л., 1924.

вообще.[35] В печати высказывались в то время суждения, что Шекспир не нужен народу, непонятен и недоступен ему. И слова В. И. Ленина о том, что необходим социалистический переворот, чтобы произведения Л. Н. Толстого сделались доступными миллионам трудящихся, относятся не только к великому русскому писателю, но и ко всем классикам прошлого, в том числе к Шекспиру. Это понимали передовые люди той поры. В рецензии на работу одного шекспиролога,[36] изучавшего детали шекспировской поэзии, анонимный автор писал: «Блаженны обожатели Шекспира — им так мало нужно... А нам нужно так много, чтобы выйти из тьмы, нищеты и горя, чтобы добиться хоть возможности, — *всем* нам — читать Шекспира и вникать в него; нам не до исследований по „шекспирологии". Великий драматург Шекспир... но почему же и Мольера не читать? Почему не изучать истории, антропологии... и т. д. и т. д.?».[37]

В 70-е годы XIX в. резко возрастает количество самых разнообразных изданий произведений Шекспира на русском языке. Продолжает выходить и завершается (1879) второе кетчеровское издание полного собрания сочинений Шекспира в прозе, начатое в 1862 г.[38] Осуществляется второе издание полного собрания драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля (1876). Через четыре года (1880) оно публикуется в третий раз, исправленное и дополненное. Здесь впервые в русском переводе появляются все сонеты Шекспира (перевод Н. В. Гербеля), изданные в том же году и отдельно,[39] а также поэмы «Венера и Адонис» (перевод А. Л. Соколовского), «Лукреция», «Страстный пилигрим» и «Жалоба влюбленной» (перевод Н. А. Холодковского). С этим изданием русский читатель получил всего Шекспира.[40]

В связи с гастролями Э. Росси в 1877 г. понадобилось издание наиболее популярных пьес английского драматурга, входивших в репертуар артиста. С этой целью под общим заголовком «Петербургский репертуар

---

[35] «Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу», — пишет К. Маркс (К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, М., 1956, стр. 594).

[36] Ан. Кремлев. О тени отца Гамлета в шекспировской трагедии. Казань, 1881.

[37] «Русское богатство», 1882, № 2, Литературная летопись, стр. 93.

[38] Выходят три последние выпуска, включающие пьесы: «Крещенская ночь», «Гамлет», «Тщетный труд любви», «Мера за меру» (ч. VII, 1873), «Король Лир», «Много шуму по пустому», «Цимбелин», «Как вам угодно» (ч. VIII, 1877), «Буря», «Купец венецианский», «В ночь на Ивана сновидение», «Тит Андроник» и «Перикл» (ч. IX, 1879).

[39] Сонеты Шекспира в переводе Николая Гербеля. СПб., 1880.

[40] Полное собрание сочинений Вилльяма Шекспира в переводе русских писателей. Изд. 3-е, испр. и доп. Под ред. Н. В. Гербеля. Тт. I—III. СПб., 1880.

Эрнеста Росси» выпущено было шесть шекспировских драм.[41] Выходят первые иллюстрированные собрания шекспировских пьес. Журнал «Живописное обозрение» издает в виде бесплатных годовых премий для своих подписчиков две пьесы в переводе Н. И. Шульгина: «Веселые виндзорские кумушки» (1879) и «Цимбелин» (1880). С 1880 г. начинает выходить еще одно иллюстрированное издание шекспировских драм, продолжавшееся до 1889 г., также в качестве бесплатных приложений к «Газете А. Гатцука».[42]

Кроме того, некоторые пьесы Шекспира выходят отдельными изданиями: «Отелло» в переводе П. А. Кускова (1870), в анонимных переводах «Кориолан» (1877), «Венецианский купец» (1877), «Король Лир» (1877)»,[43] изданные литографским способом, и др.[44] В серии «Европейские классики в русском переводе» под редакцией П. И. Вейнберга рядом с произведениями Гете («Ифигения в Тавриде»), Мольера («Скупой») и Данте («Ад») была напечатана трагедия Шекспира «Кориолан» (1874) в переводе А. В. Дружинина. Под названием «Школьный Шекспир» (в серии «Библиотека школьных классиков», издававшейся П. Н. Полевым) был издан «Гамлет» в переводе Н. Полевого (1876). В хрестоматию А. Филонова включены отрывки из трагедий «Гамлет» и «Король Лир» (1869, 1874);[45] отрывки из произведений Шекспира помещены также в хрестоматии Н. В. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» (1875) и в других изданиях.

Количество изданий произведений Шекспира, вышедших в это десятилетие, свидетельствует, что Шекспира начинают читать более широкие круги образованного общества, но все эти издания подробных, вдумчивых, заинтересованных откликов и критического анализа переводов в печати не вызывают. Новых переводов Шекспира появляется мало, переиздаются преимущественно старые. Второе некрасовско-гербелевское издание шекспировских драм (1876) в точности воспроизводит текст первого издания (1865—1868). В третьем издании, вышедшем под редакцией одного Н. В. Гербеля, лишь два перевода («Ромео и Джульетта» —

---

[41] Петербургский репертуар Эрнеста Росси. Изд. И. Г. Никифорова. СПб., 1877. Отдельными выпусками этой серии (без числовых обозначений) вышли «Отелло» и «Венецианский купец» в переводах П. И. Вейнберга, «Гамлет» М. А. Загуляева, «Макбет» Ф. Н. Устрялова, «Король Лир» А. В. Дружинина, «Ромео и Джульетта» Е. И. Гиацинтовой.

[42] В объявлении о подписке на «Газету А. Гатцука» было написано: «Годовые подписчики получат 1-й выпуск драм Шекспира в новом стихотворном переводе, изящно издаваемый с рисунками. В течение нескольких лет из этих выпусков составится полное собрание драматических произведений Шекспира» (1880, № 1, стр. 20). Полностью обещание это не было выполнено. Вышло всего шесть пьес.

[43] Эти издания являются библиографической редкостью. Обнаружить нам их не удалось. Сведения о них взяты из объявления в «Театральной газете» (1877, 19 августа, № 68, стр. 203).

[44] Антоний и Клеопатра. Прозаический перевод С. А. Юрьева, приспособленный для постановки на сцену. «Театральная библиотека», 1879, № 4.

[45] Андрей Филонов. Русская хрестоматия с примечаниями, т. III. Драматическая поэзия, 3-е изд., СПб., 1869; стр. 263—443; 4-е изд., 1874, стр. 252—423.

Н. Грекова, «Антоний и Клеопатра» — Л. Корженевского) заменены переводами А. Л. Соколовского. Появляются новые переводы и некоторых других произведений. Ряд драм передается прозой: «Гамлет» (А. Данилевский), «Цимбелин» (Н. И. Шульгин), «Ромео и Джульетта» (Е. И. Гиацинтова в изд. Н. И. Никифорова), «Антоний и Клеопатра» (С. А. Юрьев в изд. А. Гатцука), «Король Лир» и «Кориолан» в анонимных переводах (Москва) и др. Каншин задумывает полное собрание переводов в прозе и начинает над ним работать. Делаются также новые попытки стихотворных переводов (П. Кусков, Н. Маклаков, П. Гнедич).

Сравнение новых переводов с прежними показывает, что, взятые в целом, они не были шагом вперед в воссоздании творений великого драматурга на русском языке во всем богатстве их поэтического звучания. И на произведениях Шекспира отразилось характерное для этой эпохи снижение культуры перевода. В этом десятилетии переводы приобретают ремесленный характер, часто не передают своеобразия подлинника, сглаживают характерные особенности стиля, разрушают единство содержания и формы произведения, страдают многословием и т. д.[46]

Причины этого явления были весьма многообразны. Существовал большой спрос на переводы иностранной литературы. При отсутствии необходимого числа опытных переводчиков этот спрос порождал множество ремесленников, заинтересованных только в литературном успехе своих предприятий. Усиление рыночных отношений в книгоиздательском деле приводило к конкуренции и делало невыгодной тщательную работу над переводами, которые оплачивались низко. Имело значение также и то, что «проза, — по выражению современника, — взяла решительный перевес над поэзией».[47] Несмотря на отдельные крупные явления в области поэзии и расцвет прозы, уровень поэтической культуры[48] снижается (при одновременном расширении социального круга поэтов и переводчиков). Это не могло не сказаться на уровне переводческого мастерства. И наконец, на качестве переводов не могло не отразиться снижение теоретической мысли в области эстетики. С недооценкой формы несомненно связано невнимание народнической критики к теории перевода, где проблемы единства и взаимосвязи формы и содержания выступают с особой рельефностью и остротой.

Мысль о невозможности адекватного перевода и пренебрежение к форме переводимых произведений неизбежно вытекают из непонимания диалектической взаимосвязанности содержания и формы, которое в то время было свойственно русским критикам. Перевод как форма, перевоплощающая иноязычный оригинал, теряет в их глазах свою ценность; форма становится безразличной по отношению к содержанию.

---

[46] См.: А. В. Федоров. Введение в теорию перевода. Изд. 2-е, М., 1958, стр. 74.

[47] В. В. Чуйко. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, стр. 7.

[48] См.: Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. В сб. «Международные связи русской литературы», Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 50.

Отсюда нередкая в те годы капитуляция перед трудностями перевода, постоянные нарушения стилистических качеств переводимых произведений, пропуски, сокращения, вставки, отступления.

Все это сказывается и на отношении либерально-буржуазной критики к шекспировским переводам. Она просто не замечает их. Переводы либо хвалят, либо порицают, но делается и то и другое без всякой аргументации. Не уделяет должного внимания анализу переводов даже так много писавший по вопросам шекспирологии В. В. Чуйко. Он оценивает как неудовлетворительные все прежние переводы произведений в полном собрании сочинений Шекспира.[49] Он согласен с тем, что стихотворный перевод лучше прозаического, но тут же отмечает, что переводчик должен быть талантливым поэтом, а талантливых поэтов мало. Да и талантливый поэт не воспроизведет своеобразия подлинника: его собственная индивидуальность заслонит облик переводимого поэта.[50] Отсюда неизбежность переводов прозаических. «Конечно, — рассуждает В. Чуйко, — прозаический перевод поэтического произведения имеет свои неудобства, главнейшее из которых, без всякого сомнения, — потеря поэтической формы; но если форма гибнет, то, по крайней мере, остается содержание, которое можно передать самым точным образом».[51]

Подобные наивные рассуждения собственно оправдывали ремесленничество и бездумную практику заурядных русских переводчиков тех лет, которые делали свое дело, не вникая в его существо и специфические трудности.

К счастью, в русской литературе не прерывалась другая, прогрессивная традиция во взглядах на художественный перевод, в частности на перевод творений Шекспира. Эта традиция нашла выражение в предисловии ко второму изданию собрания сочинений Шекспира в переводе русских писателей (1876). Подписанное Н. А. Некрасовым и Н. В. Гербелем, предисловие буквально повторяет то, что писал М. Л. Михайлов по поводу переводов Шиллера, Шекспира и других великих иноземных поэтов.[52] Переводы, какие были даны в издании Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля, издатели не считают безукоризненными настолько, что после них «ничего не оставалось бы желать для знакомства русской публики с величайшим из поэтов». Эти переводы могут считаться лучшими лишь для своего времени. Дальнейшее совершенствование шекспировских переводов не только возможно, но и неизбежно, так как «такие поэты,

[49] См.: Вл. Чуйко. Шекспировские представления Росси. «Новости», 1877, 8 марта, № 64. Более объективная оценка этого издания дана другим шекспирологом, Н. И. Стороженко, в рецензии на кетчеровские переводы Шекспира. «Не желая бросать тень на это почтенное издание, — пишет он об издании 1880 г., — мы все-таки считаем себя вынужденными заметить, что оно далеко не безупречно, что не все помещенные в нем переводы одинаково удачны» (Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 410).

[50] См.: В. Чуйко. Несколько слов о русской переводной литературе. «Новости», 1883, 22 апреля, № 20.

[51] В. В. Чуйко. Современная русская поэзия в ее представителях, стр. 187.

[52] См.: М. Л. Михайлов, Сочинения, т. III, М., 1958, стр. 47.

как Шекспир, будут переводиться — и каждый новый перевод будет более и более давать чувствовать красоты подлинника. Никакое обилие самых хороших переводов величайшего из драматургов не исключит дальнейших работ над ним. Каждый век откроет в Шекспире что-нибудь новое, что не поддавалось или ускользало от понимания предшествовавшего века, и каждый век будет с новою энергией, с новой любовью обращаться к изучению Шекспира, причем все иностранные литературы будут обогащаться его переводами».[53]

Нельзя не поражаться теоретической глубине, историзму и диалектической гибкости подобного взгляда на искусство перевода, рассматривающего переводческое искусство в связи с эволюцией русского языка и русской поэзии, в непрерывном движении по пути к постижению смысла и красоты подлинника. Тут не игнорируются, как это наблюдается в позитивистской критике, эстетическая сторона предмета, художественная форма подлинника. Подобный взгляд открывал перед русскими переводчиками широкие перспективы успешной работы над русским Шекспиром. И не только перед русскими переводчиками: Шекспир одинаково доступен всем национальным литературам, всем народам в зависимости от той ступени развития, на которой они находятся!

Исключают ли стихотворные переводы Шекспира переводы прозаические? Сторонники стихотворных переводов никогда этого не утверждали. Н. И. Стороженко признавал кетчеровский перевод полезным как вспомогательное средство при чтении стихотворных переводов, несмотря на присущие ему недостатки, обусловленные прозаической формой и отсутствием поэтического дарования у переводчика. Однако Стороженко усматривал в переводе Кетчера и такие достоинства, каких недоставало многим переводчикам английского драматурга: верность подлиннику, «сжатость, энергию и меткость выражения», меткость эпитетов, типичность языка. «Кетчер выгодно отличается, — пишет Н. И. Стороженко, — от остальных русских переводчиков, и мы могли бы указать на много сцен, переданных им... почти безукоризненно».[54] Стороженко полагал, что отдельные прекрасные переводы шекспировских пьес и полное собрание сочинений Шекспира, изданное Некрасовым и Гербелем, не устраняют собой прозаического перевода Кетчера, и «русский читатель поступит весьма умно, если, не довольствуясь поэтическими переводами в этом издании, будет по временам обращаться для проверки своих впечатлений к тяжеловесному прозаическому, но зато замечательно добросовестному переводу г. Кетчера».[55]

В 70-е годы Шекспира переводили у нас прозой и стихами. Прозаические переводы, изданные в то время, большого значения не имели. За исключением переводов Кетчера, лишь один из них заслуживает вни-

---

[53] Полное собранне драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Т. I. Изд. 2-е, СПб., 1876, стр. VII.

[54] Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира, стр. 410.

[55] Там же.

мания. Это перевод трагедии «Ромео и Джульетта», выполненный Е. И. Гиацинтовой. Он близок к подлиннику и, за исключением немногих неудачных выражений и небольших упрощений трудно переводимых метафор, точен и стилистически выдержан. Язык перевода прост и естествен в бытовых картинах, легок и возвышен в лирических сценах, патетичен в сценах драматических. Кетчеровской дословности и архаичности противостоит здесь поэтичность речи.[56]

Переводы Н. И. Шульгина при всем желании автора сделать их близкими к подлиннику и передать его дух не удовлетворяли этим условиям; переводчик недостаточно понимал все тонкости оригинала и лишен был способности придать своему переводу стилистическое единство. Не владея стихом, он передал «Цимбелин» прозой. Ранее он перевел прозаическую часть «Виндзорских кумушек», заимствовав стихи из перевода П. И. Вейнберга; многое взял он у своего предшественника и при переводе прозы.

Еще менее заслуживает внимания перевод «Гамлета», сделанный А. Данилевским с немецкого текста А. Шлегеля.

Наиболее интересной и примечательной фигурой среди переводчиков Шекспира, выступивших с новыми переводами в это десятилетие, был А. Л. Соколовский, и ранее переводивший Шекспира для некрасовско-гербелевского издания. Еще в молодости он увлекся творчеством британского драматурга и поставил целью своей жизни перевести на русский язык стихами всего Шекспира. Это был смелый замысел, исполнение которого заняло свыше трех десятилетий. В начале 90-х годов предприятие было завершено.

Мысль об исполнении перевода одним человеком в целях единства стиля была высказана в предисловии к первому изданию собрания сочинений английского поэта. Она и вдохновила А. Л. Соколовского. В этой мысли его поддержала критика. Соколовский был человек обеспеченный и мог всего себя посвятить любимому делу. Он изучил английский язык, ездил в Англию для более подробного ознакомления с шекспировской литературой. Побывал Соколовский и в Стратфорде, изучал быт и нравы старой Англии. А. Л. Соколовский обладал тем родом поэтического дарования, которое легко возбуждается чужим творчеством, но лишено творческой самостоятельности. Он не писал собственных стихов. По крайней мере, в печати они неизвестны.

Несмотря на огромный труд А. Л. Соколовского, переводы его не явились заметной вехой в освоении Шекспира в русской литературе. Они не упразднили предшествующих переводов, а вскоре затем и сами были вытеснены другими. Главной причиной этого был неверный подход к переводу, и не столько в теории, сколько в практике. Утверждая, что гуманистическое содержание шекспировской поэзии доступно всем народам, Соколовский ошибался, когда предполагал, что Шекспира легче пе-

---

[56] См., например, как передан здесь монолог Лоренцо (д. II, сц. 3): Ромео и Джульетта. Драма в пяти действиях. Соч. Вильяма Шекспира. Русский пер. с англ. Е. И. Г-ой. СПб., 1877, стр. 18.

реводить, чем всякого иного поэта.[57] Он явно преуменьшал трудности, стоявшие перед переводчиком, не учитывая сложности многих стилистических особенностей шекспировской драматургии, которые должны быть воссозданы на русском языке. Сказались и свойства его собственного поэтического дарования. Современные ему критики отмечали, что «все сильные драматические и трагическое сцены у него выходят значительно бледнее, чем спокойные диалоги и описания».[58]

Соколовский — враг буквализма. В своих переводческих принципах он, по словам Н. И. Стороженко, ближе всех стоял к Дружинину. Оба они стремились передать не букву, а дух и поэтические качества подлинника. Оба тщательно избегали фраз и оборотов, чуждых русскому языку. Но Дружинин бесспорно обладал бо́льшим вкусом и лучше владел стихом.[59] Соколовский, по его собственным словам, стремился постичь дух подлинника и воспроизвести тот колорит, которым проникнуто переводимое произведение, сообразуясь с личностью автора, нравами и особенностями той среды и страны, какие он изображал. Но на практике ему часто не удавалось осуществить эти требования. Желая сделать английского поэта вполне понятным русскому читателю, переводчик вкладывал комментарий в шекспировский текст, удлинял его, прибавлял свои эпитеты, лишая тем самым его выразительности и оригинальности. Другим существенным недостатком переводов А. Л. Соколовского являлась их безвкусная руссификация. Оба эти недостатка, помимо прочих, проявились в переведенных им в 70-е годы трагедиях «Антоний и Клеопатра»[60] и «Ромео и Джульетта».

Приведем несколько примеров. Исчезнувшего в саду Ромео зовет Меркуцио и просит его вернуться назад. Его призыв заканчивается словами:

I conjure thee by Rosaline's bright eyes,
By her high forehead, and her scarlet lip,
By her fine foot, straight leg, and quivering thigh,
And the demesnes that there adjacent lie,
That in thy likeness thou appear to us.
(II, 1, 17—21)

Соколовский переводит это следующим образом:

Так буду
Его я заклинать: во имя глазок
Прелестной Розалины! алых губок!

[57] См.: А. Л. Соколовский. Шекспир и его значение в литературе. В кн.: Шекспир в переводе и с объяснениями А. Л. Соколовского, т. I. СПб., 1894, стр. 96—105.

[58] В. В. Чуйко. Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. «Северный вестник», 1898, № 6—7, стр. 149. Подробный и в общем сочувственный отзыв о переводах Соколовского в сопоставлении с другими русскими переводами из Шекспира см. в статье: Пл. Краснов. Шекспир на русском языке. «Книжки Недели», 1897, № 3, стр. 276—285.

[59] Н. Стороженко. «Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского». Четырнадцатое присуждение премий имени А. С. Пушкина 1901 года. СПб., 1903, стр. 32.

[60] См. отзыв П. И. Вейнберга в кн.: Шестое присуждение Пушкинских премий. СПб., 1891, стр. 43—45.

Прелестной, стройной ножки! белой шейки
И прочих многих сладостей — взываю
К тебе: явись сейчас передо мной,
Как лист перед травой! [61]

В этом небольшом отрывке видны многие особенности переводческого метода А. Л. Соколовского, искажающего и ослабляющего звучание подлинника. У Шекспира Меркуцио обращается сразу к Ромео — и это определяет интонации исполнителя роли Меркуцио, в то время как у Соколовского он как бы говорит про себя. Получается что-то вроде внутреннего монолога: «Так буду его я заклинать». В результате безвкусных и пошлых замен в шекспировских стихах («белая шейка», «прочие многие сладости», уменьшительные суффиксы и т. п.) облик Розалины, каким его рисует Меркуцио, приобретает какой-то сусальный или водевильный характер, что никак не вяжется с героиней Шекспира. Кроме того, подобная речь, вложенная в уста Меркуцио, с его грубоватой и своеобразной манерой говорить, искажает и облик его самого. Ему никак не идет слащавая речь опереточного героя. Заключительная фраза, взятая из русского сказочного фольклора («явись сейчас передо мной, как лист перед травой»), естественно, воспринимается как отсебятина, совершенно инородная в тексте.

В монологе Джульетты, произносимом ею после того, как она узнает, что Ромео убил Тибальта (д. III, сц. 2), переводчик стремится «усилить» речь героини, придать ей зловещий тон, накладывающий на облик Джульетты мелодраматический оттенок. Тут «змеиное сердце» («serpent heart») заменяется «сердцем злой эхидны», вместо «ворона» появляется «злой коршун» и т. д. Эпитеты из положительной степени возводятся в превосходную: «роскошнейший дворец», «роскошнейший цветок»; «красиво переплетенная книга» превращается в руках переводчика в «книгу, столь дивную на вид», «гнусное содержание» — в «гнилое, позорное» и т. п.[62]

Более удачным примером может служить его перевод поэмы «Венера и Адонис». В переводе поэмы выдержан размер, строфа соответствует строфе, близка к подлиннику фактура стиха, отсутствует многословие, хотя стиль и тут приглажен и несколько вял, упругая мускулатура шекспировского стиля не ощущается.

Взятые в целом, переводы Л. А. Соколовского не были шагом вперед по сравнению с прежними переводами произведений Шекспира (Н. Греков, Л. Корженевский и др.). Поэтому они не выдержали испытания временем сравнительно с переводами А. В. Дружинина и П. И. Вейнберга, издававшимися еще долгие годы.

«Лукреция» («The Rape of Lucrece») переведена Н. Холодковским с присущей ему добросовестностью. Поэма воспроизведена строка в строку размером подлинника (пятистопный ямб). Заметно стремление переводчика

---

[61] Шекспир в переводе и с объяснениями А. Л. Соколовского, т. II, 1894, стр. 219.
[62] Там же, стр. 243.

сохранить шекспировские метафоры и эпитеты, но оно не осуществляется на протяжении всей поэмы. Как и у всех переводчиков того времени, у Н. Холодковского встречаются украшающие эпитеты, каких нет в подлиннике: прелестная роза, прелестная, несравненная красота и т. д. В иных случаях, наоборот, пропускаются характерные для Шекспира эпитеты, например, в последней строфе пропущены слова «bleeding body», а просто сказанные слова «had sworn» заменяются в переводе пространными и напыщенными: «дав обет священный мщенья» [63] и т. п.

Нарушается также и порядок рифмовки. В подлиннике лишь изредка употребляются женские рифмы, что связано с особенностями окончаний в английских словах, в переводе же женские рифмы употребляются наравне с мужскими. Поставить в вину переводчику это трудно, но необходимо отметить, что подобные отступления от подлинника меняют ритмический рисунок стиха, делают его менее энергичным и упругим. Все это объясняется трудностями перевода с языка иной структуры, что, однако, не должно помешать нам отметить и в этом хорошем переводе свойственную многим переводчикам второй половины XIX века тенденцию к сглаживанию и приукрашиванию перевода.

Сонеты Шекспира переведены Н. В. Гербелем неудачно, хотя критика разобралась в этом не сразу. Анонимный рецензент газеты «Современность» приветствовал появление сонетов и выразил надежду, что чтение их «доставит немало наслаждения любящим и задумчивым людям».[64] Переводчик не понял гуманистического пафоса сонетов; ему не удалось воспроизвести на русском языке живые интонации и строй поэтического мышления английского художника эпохи Возрождения, с такой свободой выраженных в чеканной форме сонета. Форма сонета лишь внешне соблюдена переводчиком. Чтобы уложиться в ее тесные рамки, он передает пятистопный ямб шестистопным. «Неравной борьбой карлика с гигантом, лягушки с ослом» назвал современник переводчика его попытку сделать шекспировские сонеты достоянием русского читателя.[65] В ту пору они не стали фактом русской поэзии.

И в гербелевских переводах мы встречаемся с тем же стремлением «улучшить» шекспировские стихи, сгладить кажущиеся в них шероховатости, лишить своеобразия, навести на них хрестоматийный лоск.

Сто тридцатый сонет Шекспира прямо направлен против подобной фальшивой эстетизации. В нем английский поэт нарочито подчеркивает, что его любимая вовсе не похожа на тех красавиц, каких рисуют и воспевают поэты. Она вся земная: глаза непохожи на солнце, губы не алы подобно кораллам, волосы напоминают черную проволоку и т. п. И однако же она прекраснее тех, кого воспевают в надуманных стихах. Трудно

---

[63] Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира, т. III, изд. 3-е, стр. 639.

[64] Издания Н. В. Гербеля. II. Сонеты Шекспира. «Современность», 1880, 21 марта, № 56, стр. 2.

[65] Н. Стороженко. Сонеты Шекспира в переводе Н. Гербеля. СПб., 1881. «Русский курьер», 1881, 10 января, № 9, стр. 1.

было переводить этот сонет поэту, который сам грешил склонностью к подобным ложным красивостям. И вот что у него получилось:

Лицом моя любовь на солнце непохожа,
Кораллы ярче, чем уста ее горят,
Когда снег бел, то грудь прекрасной с ним несхожа,
А волосы есть шелк — у ней их не каскад.

Я видел много роз, в садах хранимых строго,
Но им подобных нет у милой на щеках,
А благовоний вкруг найдется много,
Чем те, что на ее покоятся устах.

Я лепету ее внимать люблю, но знаю,
Что музыка звучит и лучше, и нежней,
И к поступи богинь никак не приравняю
Вполне земных шагов возлюбленной моей.
И все же для меня она стократ милее
Всех тех, кого сравнить возможно б было с нею.[66]

Помимо простой неточности перевода и нелепых вставок («у ней их не каскад»), заметно, как было трудно переводчику воспроизвести естественность и простоту шекспировского женского портрета в полном соответствии с теми красками, какими живописал их английский поэт.[67]

Нельзя не уловить некоторых общих черт в рассмотренных нами переводах: в них сказывалось невольное, но неизбежное снижение шекспировской поэзии до уровня заурядных вкусов русского мещанского читателя.

Остановимся вкратце на малоинтересных переводах П. А. Кускова и Н. Маклакова. Кускову принадлежит перевод трагедии «Отелло» и отрывков из трагедии «Ромео и Джульетта»,[68] полный перевод которой был

---

[66] Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира, т. III, изд. 3-е, стр. 594. Ср. в оригинале:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red:
If snow be white, why her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.

I have seen roses damask'd red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.

I love to hear her speak, yet will I know
That musik hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddes go, —

My mistress, when she walks, threads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

[67] См.: В. Разова. Сонеты Шекспира в русских переводах. В кн.: Шекспир в мировой литературе. М.—Л., 1964, стр. 365—367.

[68] Пл. Кусков. Ромео и Юлия. Отрывки. «Заря», 1870, № 10, стр. 91—105.

завершен лишь в 1891 г. Кроме того, Кусков перевел шестнадцать сонетов Шекспира в 80-х годах.[69] Будучи посредственным поэтом и понимая стоявшие перед ним трудности, Кусков начал было переводить «Отелло» прозой,[70] но вскоре заметил, что, передавая мысль подлинника, «не в состоянии передать свежести его образов и, главное, тона его» (стр. 3). Тогда он стал переводить стихами. В его переводе «Отелло» нет ни пропусков, ни прибавлений, как будто он силился воплотить по-русски шекспировский стих, пытался воспроизвести образную систему шекспировской речи. Но это была попытка с негодными средствами; переводчик не нашел в русском языке необходимых эквивалентов, не выдержал единства в собственных стилистических потугах и растянул перевод.

Возникают невообразимые длинноты. Герои оказываются невероятно многоречивыми. Переводчику не даются многие выражения, он часто впадает в буквализм.

«Святой кончик кукиша! [71] — говорит, например, у него Яго, обращаясь к Родриго. — Не видел ты, что ли, как она (Дездемона, — *К. Р.*) плескалась его (Кассио, — *К. Р.*) ладонью» (стр. 55); «что любит она его — тут тоже нет ничего невозможного, — говорит Отелло, — и это может встретить большой кредит» (стр. 86), и далее там же: «Оставь меня немножко самому себе»; он же: «Я согласился б скорей быть жабой и питаться гнилью сырого каземата, чем отдать в том, что люблю я, частицу на употребление другому. Но это бич всего великого; оно опреимуществлено более, чем низость» (стр. 98). Нетрудно видеть, что своим непониманием и неумелостью переводчик добивался прямо юмористических эффектов.

Переводы Н. Маклакова («Гамлет», «Юлий Цезарь», «Кориолан») также не поднимаются над средним уровнем. Как и П. Кусков, он переводит без пропусков и столь же неудачно пытается передать шекспировские метафоры. В его переводах наблюдается стремление к снижению шекспировской лексики до уровня бытовой повседневности. Отсюда прозаизмы и нелепые словосочетания, например, в его переводе «Гамлета»: «Развитье человеческой природы не в мясе только»; «Так совесть превращает нас в трусишек»; «Ведь во мне сидит печенка голубя» и т. д.[72]

Переводческая тенденция, которую можно было бы назвать «натуралистической», проявляется также в переводе трагедии «Гамлет» П. П. Гнедича, который осуществил этот перевод в 1879—1880 гг.,[73] но представил в цензуру в 1884 г., а напечатал лишь в 1891 г.[74] Таким образом, он принадлежит 80-м годам, и о нем будет сказано ниже.

---

[69] Наша жизнь. Стихотворения П. А. Кускова. СПб., 1889, стр. 218—249.

[70] Отелло, венецианский мавр. Трагедия Вильяма Шекспира. Пер. Пл. Кускова. СПб., 1870 (ниже ссылки на страницы этого издания даются в тексте).

[71] «Blessed fig's end!..» (II, 1, 258), что по-русски можно перевести: «Святая простота!».

[72] Драмы Шекспира, вып. I. Гамлет. М., 1880, 20, 38, 37.

[73] См.: Шекспир. Гамлет, принц датский. Пер. П. П. Гнедича. Пгр., 1917, стр. I.

[74] Гамлет, принц датский. Трагедия в пяти актах В. Шекспира. Пер. с англ. П. П. Гнедича. С сокращениями, согласно требованиям сцены. Пятигорск, 1891.

На примере охарактеризованных здесь переводов произведений Шекспира второй половины XIX в. видно, какими сложными и противоречивыми путями развивалось переводческое искусство в России и сколько трудностей пришлось преодолевать даже наиболее опытным и умелым переводчикам-профессионалам, прежде чем они смогли в своих переводах достигнуть подлинного мастерства. Тем не менее много раз повторяющиеся на русском языке переводы одних и тех же произведений Шекспира сыграли свою историческую роль: они были необходимыми упражнениями, опытами, накапливавшими постепенно как положительные, так и отрицательные качества; они представляли собой благодарный материал для сопоставлений и позволяли на основе подобных сравнений строить постепенно теорию переводческого искусства.

2

Критическое осмысление шекспировского наследия в 70-е годы XIX в. в России происходило в условиях расцвета русского реализма. Это делало русскую критику весьма чуткой к восприятию реалистических сторон шекспировского творчества, хотя она и понимала, что Шекспир многогранен и не укладывается в узкие рамки какой-нибудь эстетической концепции.[1]

Восприятие Шекспира связано было также с процессами, происходившими в самой критике. Русская критика переживала ощутительные изменения, вызывавшиеся глубокими процессами в общественно-экономической и политической жизни. В связи с быстрыми успехами естествознания наблюдалось стремление к более углубленному научному подходу в исследовании литературных явлений. Возникают попытки построения эстетики, теории и психологии поэтического творчества на основе данных естественных наук. В некоторых работах с позиций материалистической эстетики утверждались единство научного и художественного мышления при всем их различии, а также сознательность творческого акта художника.[2] Вместе с тем широкое распространение позитивизма в философии и эстетике толкало исследователей и критиков на путь отрицания социальности и объективности искусства.

Позитивизм ведет борьбу против идейного наследия 40—60-х годов, против материалистической эстетики. На страже наследия стоят лишь «Отечественные записки», руководимые Н. А. Некрасовым и М. Е. Салтыковым-Щедриным, да примыкающие к ним некоторые другие органы печати, например журнал «Дело», в котором печатаются статьи такого по-

---

[1] См.: О. И. Единство творческого процесса. Творчество научное и художественное. «Слово», 1879, № 9, стр. 103—104.

[2] Отстаивая мысль о познавательной роли искусства, критик пишет: «В самом деле, открытие Шекспиром Гамлета, Гончаровым Обломова, Пушкиным — Татьяны, Флобером — мадам Бовари, Гете — Фауста и Гретхен, Гоголем Чичикова и др. — все эти открытия могут быть поставлены наряду с самыми выдающимися научными открытиями» (О. И. Единство творческого процесса, стр. 99).

следователя революционных демократов, как Н. В. Шелгунов.[3] Но в самих «Отечественных записках» намечается уже отход от наследия революционных демократов в статьях идеологов народничества, не удержавшихся на уровне материалистических идей Белинского и Чернышевского. П. Л. Лавров, Н. К. Михайловский и А. М. Скабичевский не могли последовательно бороться за реализм.[4]

По своим философским воззрениям идеологи народничества были позитивистами и эклектиками. Но с революционными демократами их объединяли общая борьба против остатков крепостничества и признание огромной общественной роли искусства. Недооценивая познавательное значение искусства, народническая критика считала его «одним из самых могучих орудий борьбы»[5] и указывала на «великое социальное значение поэзии».[6] Заявления подобного рода придавали выступлениям народнических критиков большую силу, несмотря на субъективизм их социологических и эстетических теорий.

В центре литературных споров между демократическим и антидемократическим лагерями стояли вопросы общественной роли литературы, ее связи с действительностью, вопросы реализма и народности, проблема положительного героя и т. п. В тогдашние литературные споры включалась не только русская литература, но и литературы иноземные в их прошлом и настоящем. Расширялись границы знакомства с иностранными литературами. В русских литературно-критических работах 70-х годов постоянно встречаются имена Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона, Шиллера, Гете, Шпильгагена, Мольера, Андре Лео, Жорж Санд, Флобера, Диккенса, Теккерея, Джордж Элиот и многих других писателей, произведения которых в те годы непрерывно выходят в свет в русских переводах. По-новому осмысляется тогда творчество Бальзака, заново становится известным Стендаль.

Среди этих писателей Шекспир занимает первое место. «О Шекспире как художнике, — пишет П. Н. Ткачев в 1872 г., — никто уже не спорит: его авторитет стоит вне всяких сомнений».[7] Лишь изредка прорываются в печати дикие суждения о «безнравственности Шекспира»,[8] которым никто не придает значения. А Лев Толстой хотя уже и тогда не признавал английского драматурга, но не выступал еще против него открыто.

В борьбе литературных направлений и группировок именем великого драматурга нередко пользуются для подкрепления собственных позиций.

---

[3] См.: Е. Н. Купреянова. Шелгунов. В кн.: История русской критики в двух томах, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 226—242.

[4] См.: А. М. Еголин и Г. А. Бялый. Народническая критика. В кн.: История русской критики в двух томах, т. II, стр. 320—376.

[5] Н. К. Михайловский. Литературные воспоминания и современная смута, т. I. СПб., 1900, стр. 159.

[6] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. II, СПб., 1896, стр. 602.

[7] П. Н. Ткачев, Избранные сочинения на социально-политические темы, т. 6, М., 1937, стр. 307.

[8] С. Веди <С. А. Венгеров>. Литературные очерки. «Русский мир», 1878, № 355.

Так, например, поборники теории искусства для искусства стремились присвоить себе монопольное право на верное понимание наследия поэта, а своим идейным противникам приписывали пренебрежительное и даже враждебное отношение к нему, что являлось очевидным искажением истины. Выдуманная ими самими от имени их идейных противников формула — «сапоги выше Шекспира», которая будто бы выражала заветную мысль прогрессивного лагеря, повторялась несколько десятилетий стихотворцами и публицистами.[9]

Шекспира в равной мере принимали все спорившие: и революционный демократ Н. В. Шелгунов, и буржуазно-дворянский либерал Е. Марков считали его реалистом и призывали писателей учиться у него.[10] Несмотря на это, разумеется, представители различных литературных направлений понимали как шекспировское творчество, так и реализм по-своему. По мысли Н. В. Шелгунова, каждому «доступно понимание и Отелло, и Макбета, и маркиза Позы, и Карла Моора, и Чацкого, и Онегина; но только каждый из нас чувствует их по-своему и более сильно понимает одних, а не других. Только поэтому и возможны противоположные объяснения типов». Кто же правильнее и глубже понимает литературные типы? Какое именно общество является лучшим судьей литературных произведений? — спрашивает критик и отвечает: «Передовое!».[11]

---

[9] Изобретателем этой пародийной формулы был, по-видимому, Ф. М. Достоевский, употребивший сходную мысль в журнале «Эпоха» (1864) в памфлете против «нигилистов» (см. выше, стр. 435). В сатирической поэме Д. Д. Минаева «Юлий Цезарь» (1865) характер нападок реакционных публицистов на демократическую критику воспроизводится в следующих стихах:

И ряд рецензий запоздалых
Теперь внушить хлопочет всем,
Что ты, Шекспир (прости, о боже!)
И сапоги одно и то же.

Формула «сапоги выше Шекспира» стала «крылатой» и кочевала по статьям и литературным произведениям вплоть до второго десятилетия нашего века (подробности см.: К. Ровда. К истории одной полемики. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 181—185).

[10] «Для нас теперь ясно, — пишет Евг. Марков, — что художество может иметь одну почву, одни предания, один принцип — Шекспира. Шекспир вовсе не романтизм, Шекспир просто реализм; недаром он явился в одно время с Бэконом, творцом нашего научного реализма. Шекспир — натуралист, и в этом источник его силы, этим объясняется, почему ни романтик Дант, ни классик Гомер не могут для истории нашего художества иметь десятой доли того значения, какое имеет Шекспир» (Е. Марков. Критические беседы. «Голос», 1877, 9 февраля, № 40, стр. 1). Журнал «Искра», издававшийся В. Курочкиным, указывает, что самым плодотворным было «то реальное, живое направление западноевропейских литератур, которое произвело такое явление в XVI веке, как Шекспир» (1873, № 3, стр. 3).

[11] Н. Р. <Н. В. Шелгунов>. Скудость литературных типов. «Дело», 1874, № 3, Соврем. обозрение, стр. 34, 32.

Взгляд на Шекспира такого представителя теории «искусства для искусства», как Николай Соловьев, издавший на рубеже этих десятилетий свою книгу «Искусство и жизнь», был завещан ему представителями этого течения 60-х годов. Его исходное положение в борьбе против революционно-демократической эстетики выражено в словах: «Искусство есть враг революции».[12] Шекспир, в его глазах, «по богатству своей фантазии превосходит, конечно, не только всех новых, но и древних поэтов».[13] Творчество Шекспира — высшее достижение искусства. Тем более, полагает Соловьев, оно враждебно революции.

Трагизм Гамлета Н. Соловьев видит в том, что он «должен был действовать, и действовать путем иасилия», но не мог: «... на этом и запнулась его могучая воля». Гамлет нерешителен не потому, что рассуждает, как полагал Тургенев, а «потому, что слишком чутка его совесть, слишком велико отвращение к насилию». «*Так робкими творит нас совесть*», — цитирует критик слова героя.[14]

«Совестливыми» оказываются, по Соловьеву, и другие шекспировские герои: Макбет, Отелло; даже в Ричарде III накануне его гибели просыпается совесть, возмутившаяся против совершенных им насилий. Отсюда, по словам критика, неправ Тургенев, считая Гамлетов «бесполезными». Гамлеты, подавляющие в себе мысль о насилии, «необходимы, как и Дон-Кихоты, даже, может быть, более последних». Дон-Кихот был идеалом средневекового общества, а Гамлета Н. Соловьев называет «идеалом новейшего времени, идеалом, конечно, еще неясно выразившимся, но тем не менее уже влияющим на жизнь».[15]

Так под пером теоретика-идеалиста трансформируются шекспировские образы, направляемые на борьбу против прогрессивной эстетической мысли.

С позиций теории искусства для искусства шекспировская драматургия рассматривалась в серии статей критика и драматурга Д. В. Аверкиева «О драме» и «Три письма о Пушкине», появившихся в «Русском вестнике» в 1877—1878 гг., как раз накануне возникновения новой «революционной ситуации» в России, когда в передовых кругах русского общества снова стал возрастать интерес к Шекспиру.[16] Статьи эти рассматривают драматургию Шекспира вне всякой связи с жизнью и литературой и идут вразрез с пониманием творчества английского поэта передовыми кругами русского общества.

Шекспир велик, но он изображает людей, одолеваемых и побеждаемых страстями. В его трагедиях, утверждает Аверкиев, «страсть угнетает человека, искажает его доблести, творит из него злодея»,[17] потому что

---

[12] Николай Соловьев. Искусство и жизнь, ч. II. М., 1869, стр. 214.

[13] Там же, стр. 269.

[14] Там же, стр. 270.

[15] Там же, стр. 274.

[16] См. отдельное издание: Д. В. Аверкиев. О драме. Критическое рассуждение. С приложением статьи «Три письма о Пушкине». СПб., 1893.

[17] А. Аверкиев. Три письма о Пушкине, стр. 29.

«страсти» в понимании критика — это что-то недоброе, греховное. Отсюда и драмы Шекспира греховны по своей сути.[18] Им он противопоставляет русские благочестивые повести и сказания житийной литературы, а также произведения Пушкина, так как в основе поведения героев этих произведений лежит «поборение страсти».[19] Страсти побеждаются Татьяной Лариной и Борисом Годуновым. В Борисе «страсть укрощена глубоким умом и сильной волей».[20]

Шекспир, по мнению Аверкиева, воплощал только живые лица, и нечего искать идеи в его драмах. «Отыскивание в шекспировских типах воплощения известных идей давно пора оставить», — писал он еще в 60-е годы. В лице Гамлета Д. Аверкиев видит не образ человека эпохи Возрождения, а представителя средних веков, «образ скандинавского принца-страдальца», «северного человека», тип которого сложился в душе поэта «по народным преданиям», а не навеян раздумьями об эпохе, когда жил Шекспир.[21]

Борясь против классицизма, Д. Аверкиев по существу выступает против демократического реализма, называя его «тулупно-зипунным реализмом», и, не видя в творчестве английского драматурга отражения действительности, он тем более не допускает и мысли о какой-нибудь связи русского реализма с творчеством Шекспира.

Близки к представителям «чистого искусства» в понимании Шекспира некоторые критики либерального направления, подходящие к его произведениям и образам с позиций абстрактной правды и вечной красоты, с банальными фразами о духовном могуществе шекспировских типов и т. п., со стремлением лишить творчество драматурга социального смысла.[22] Так, например, для Евг. Маркова Шекспир не творец человеческих характеров как социального явления, а лишь «живописец темпераментов». Отсюда будто бы вытекает его безразличие к вопросам морали. У него «нет добра без зла, нет зла без добра, подвиг лежит в одной скорлупе с преступлением, герой и негодяй прикрыты одною одеждой». Шекспир «только благоговейно созерцает великие психические тайны природы и изучает их законы, их характер. Он рисует то, что видит, и так, как видит. Для него дух Фаль-

---

[18] Н. Г. Чернышевский считал неправильным называть страстями только низкие, грубые, эгоистические страсти и полагал, что «любовь к отечеству, дружба, любовь, любознательность также могут доходить до степени страсти, поглощающей всего человека» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1949, стр. 165).

[19] Д. Аверкиев. Три письма о Пушкине, стр. 30.

[20] Там же, стр. 44.

[21] Д. В. Аверкиев. Вильям Шекспир. «Эпоха», 1864, № 6, стр. 218.

[22] П. И. Вейнберг с укоризной писал о русских журналах по поводу того, что они всегда ищут в художественных произведениях социальный смысл и не допускают ничего «мало-мальски лишенного социального значения в самом узком, так сказать, мещанском значении этого слова, — узком до такой степени, что один из корифеев этой журналистики» доказывал будто бы ему однажды, «что в „Тимоне Афинском“ Шекспира нет решительно ничего социального!» (П. В-б-ъ. Русская журналистика. «Пчела», 1875, № 43, стр. 517).

стафа не менее интересен, как и дух Гамлета, и если он создает одною рукою Корделию, то из-под другой руки уже поднимается Ричард III».[23]

Лондонский корреспондент «Вестника Европы» А. Реньяр в статьях «Наука и литература в современной Англии» решительно выступает против тех исследователей творчества драматурга, которые ищут в его пьесах нравственные уроки, но полагает, что по ним можно судить о мировоззрении автора.[24] Он несогласен с Э. Дауденом, зачислившим Шекспира в поборники и вдохновители протестантства. «Нет, — пишет он, — Шекспир не протестант, не пуританин и не католик, а если уже непременно хотят добраться до религии, которой он служит, придется указать на древних богов и времена, когда его собрат по гению и славе воспевал бога с серебряным луком и сладострастную Венеру».[25] Реньяр определяет мировоззрение Шекспира как пантеистическое, а в творчестве его видит «самое яркое воплощение великого возрождения паганизма»,[26] считая, что нигде это языческое мироощущение не выразилось с такою силою, как в «Гамлете». Отвергая домыслы Ульрици, называющего трагедию «Гамлет» самой «христианской» пьесой, и прослеживая вслед за Суинберном три ее редакции, Реньяр доказывает, что Гамлет весьма далек от того, чтобы быть похожим на христианина. Наоборот, он «старается обнаружить все слабые стороны христианской морали, делающей нас всех трусами (makes cowards of us all)».[27]

Датский принц «говорит иногда как человек суеверный, но никогда как верующий». Его колебания разрешаются в сцене с могильщиками такою исповедью, которую любой пантеист или современный материалист

---

[23] Е. Марков. Критические беседы, стр. 1. Подобная точка зрения на Шекспира была широко распространена среди либеральных и консервативных критиков как на Западе, так и у нас. Генри Маудсли высшее достоинство шекспировского ума видел в способности «смотреть на явления жизни спокойным, бесстрастным взором, как на неизбежные следствия предшествующих причин... не возмущаться пороками людей и видеть в их добродетелях простые проявления их природы» (Г. Маудсли. Гамлет. «Знание», 1874, № 9, стр. 59). Критик «Русского вестника» полагал, что «никакое самое тщательное исследование не в состоянии доказать, что он (Шекспир, — *К. Р.*) принадлежал к какой-нибудь партии» («Русский вестник», 1879, № 1, стр. 444).

[24] «Люди, помешанные на морали, — пишет А. Реньяр, имея в виду немецких шекспирологов, — готовы представить этого великого человека в виде школьного педанта с красным носом и ферулою в руках! Нравственность автора „Гамлета“, как и всех истинных гениев, — в его величии, в его возвышенном искусстве, а не в аксиомах и наставлениях ad hoc. Это нравственность мраморов Парфенона, а не катехизиса» («Вестник Европы», 1881, № 1, стр. 198).

[25] «Вестник Европы», 1875, № 7, стр. 207.

[26] Там же, стр. 203.

[27] Там же, 1881, № 1, стр. 194, 196. Истолкование монолога Гамлета «To be or not to be» как антихристианского находит подтверждение в новейших исследованиях. Как показал Б. Князевский, слово «conscience» нельзя переводить на русский язык словом «сознание», как делают некоторые, потому что оно значит именно совесть как религиозное понятие. У Шекспира речь идет о совести в религиозном смысле слова (см.: Б. Князевський. Про філософське значення слів «conscience», «soul» та «death» в драмі Шекспіра «Гамлет». В сб.: Питання романо-германської філології, Львів, 1961, стр. 87—95).

согласились бы подписать обеими руками».[28] Исследуя условия, эпоху и среду, под влиянием которых Шекспир действовал, можно доказать, пишет корреспондент, что этот современник Дж. Бруно, Монтеня и Рабле «был человек Возрождения, а не фанатик реформы. Как и Бруно, с философией которого он, по-видимому, знаком, он несколько раз указывает на круговорот материи и жизни».[29]

Говорить о мировоззрении драматурга считает возможным на основании его творчества также В. В. Чуйко. «Шекспир, — пишет он, — один из самых откровенных и искренних поэтов; в своих произведениях он часто говорит от себя их (героев, — *К. Р.*) устами, и тогда из-за легкой театральной фикции вам чрезвычайно легко заметить его взгляды, миросозерцание, вкусы, симпатии».[30]

Будучи правы в основной своей мысли, оба критика, однако, упрощают вопрос, когда пытаются вывести мировоззрение драматурга из высказываний отдельных героев без анализа всей образной и поэтической системы шекспировской драматургии в целом.

Слабой стороной взгляда либеральной критики на творчество английского драматурга являлось отрицание в шекспировском творчестве народных начал, народных корней.[31] Так, хотя А. Реньяр и делает Шекспира выразителем эпохи Возрождения, «самой блестящей и грандиозной эпохи человеческого творчества», но самое Возрождение понимает односторонне и ограниченно лишь как обращение к античности и игнорирует традиции средневековой народной драмы и вообще не видит связи шекспировского творчества с народной поэзией, народным миросозерцанием, народными движениями.[32]

Этот недостаток чужд демократической критике, представляющей довольно широкий фронт, который, несмотря на наличие в нем разных оттенков, противостоит реакционным и либеральным течениям и в понимании шекспировского творчества. По ряду важнейших вопросов к демократическому лагерю примыкает первый русский шекспировед, выступивший в 70-е годы, Н. И. Стороженко,[33] работы которого сразу же привлекли внимание не только в России, но и за рубежом.

В своей первой работе молодой ученый дал глубокий и исчерпывающий научный анализ немецкого шекспироведения за двести лет, показал его историческое значение и слабые стороны, расчистив путь для правильного восприятия шекспировской поэзии. Это была критика не только немецких шекспироведов, но и их русских последователей в лице В. П. Боткина и др. Главный недостаток немецкого шекспироведения Н. И. Стороженко

---

[28] «Вестник Европы», 1875, № 7, стр. 208.
[29] Там же, 1881, № 1, стр. 196.
[30] Вл. Чуйко. Ромео и Джульетта. «Новости», 1877, 8 марта, № 64, стр. 2.
[31] «Вестник Европы», 1875, № 1, стр. 332.
[32] Там же, 1877, № 2, стр. 755.
[33] О нем см. ниже, стр. 652—654, 707—711.

видел в его отвлеченно философском и моралистическом подходе к драматургии Шекспира и отсутствии у немецких критиков поэтического чувства. Требуя от критики подхода к произведениям драматурга как созданиям художественным, русский ученый отмечает: «Эта-то сторона вопроса почти совершенно оставлена в тени немецкой критикой».[34]

Н. И. Стороженко рассматривает творчество Шекспира не как обособленное явление,[35] а как результат долгого предшествующего историко-литературного процесса. С этой целью он изучает творчество предшественников великого драматурга, подготовивших его появление,[36] ищет и находит истоки шекспировской драмы в народном творчестве. Не отрицая античных традиций, Н. И. Стороженко признает великое историческое значение народной драмы в подготовке шекспировской драматургии, видя в мистериях и мираклях не только религиозное содержание, но и их «глубокую связь с жизнью народа»,[37] обращая внимание на демократические и реалистические элементы в них.

Многие элементы драмы Шекспир нашел готовыми в творчестве своих предшественников — Лилли, Марло, Грина. Это убедительно показано в работах русского ученого, который исследовал те вопросы, какие были «либо недостаточно выяснены, либо совсем оставлены шекспировской критикой».[38] Вот почему их приветствовали английские критические журналы раньше, чем они были отмечены русской прессой.[39] Исследования Н. И. Стороженко и поныне не утратили своего интереса как материал

---

[34] Н. Стороженко. Шекспировская критика в Германии. В кн.: Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 126 (впервые — «Вестник Европы», 1869, №№ 10, 11). Отметив заслуги Лессинга, Гердера, Гете и немецких романтиков в истолковании Шекспира, Н. И. Стороженко указывает, что взгляд Гердера, искавшего в пьесах Шекспира осуществления нравственных законов, был развит последователями Гегеля и сделался знаменем целой критической школы в Германии, «затемнившей своими умствованиями истинный смысл произведений Шекспира» (стр. 18). «Философская критика» «занимается исключительно содержанием художественных произведений, качеством идей, в них развиваемых, оставляя в стороне их чисто художественные достоинства» (стр. 35). Высокая поэзия Шекспира недоступна Ульрици, Рётшеру, последователем которого у нас был В. П. Боткин, и даже Гервинусу, автору «лучшего сочинения, когда-либо написанного о Шекспире», она недоступна. «Шекспир-моралист везде у него заслоняет собой Шекспира-поэта и драматурга» (стр. 55, 91—92).

[35] Так характеризовали драматургию Шекспира Томас Карлейль, Ип. Тэн, Г. Гервинус и др. «Шекспир не имел на своей стороне той выгоды, — писал Гервинус, — какую имел, например, Гете: ему не предшествовал какой-нибудь Лессинг, который проложил бы ему путь в искусстве духом критики и обдуманными образцами» (Гервинус. Шекспир. Пер. с нем. К. Тимофеев. Т. I. СПб., 1878, стр. 142).

[36] См.: Н. Стороженко. 1) Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Т. I. Лилли и Марло. СПб., 1872 (отзывы: «Беседа», 1872, кн. 8, стр. 48—50; «Вестник Европы», 1872, № 7, на обложке); 2) Роберт Грин. Его жизнь и произведения. Критическое исследование. М., 1878. (Отзывы: «Вестник Европы», 1879, № 2, стр. 800—802; «Критическое обозрение», 1879, № 3, стр. 14—18).

[37] Н. Стороженко. Предшественники Шекспира, стр. 21.

[38] Н. Стороженко. Роберт Грин, стр. 193.

[39] См. в рецензии Алексея Веселовского: «Критическое обозрение», 1879, № 3, стр. 18.

для решения проблемы традиции и новаторства.[40] Его работа «Шекспировская критика в Германии» и до сих пор остается весьма полезным пособием для шекспироведов.[41]

Не столь глубоким, но своеобразным явлением в области критического осмысления шекспировского творчества демократическими слоями русского общества были статьи С. И. Сычевского.[42] Важнейшие из них вышли позднее отдельной книгой.[43]

В статьях С. И. Сычевского Шекспир предстает не как «объективный поэт, занимающийся общими идеями», а как великий народный поэт и гражданин, живо откликающийся на жгучие вопросы современности, смелый и бесстрашный. Это «поэтический Гарибальди, проявляющий безумную храбрость в борьбе за идеал», «божественную простоту», постоянно живое настроение и ясное сознание цели. Подобные черты критик считает «существеннейшими признаками реальной поэзии».[44] Шекспир для Сычевского — великий реалист, крепкими корнями связанный со своим народом и своей эпохой.

Близость критика к современности, к русской политической жизни и к русской реалистической литературе, а также присущий ему историзм позволили увидеть в творчестве поэта такие стороны, на какие многие

---

[40] Грину, например, как указывает Н. И. Стороженко, Шекспир многим обязан при создании своих фантастических драм, таких как «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Сон в летнюю ночь», «Как вам угодно» и др. «Вот этот-то оригинальный тип драмы Шекспир получил, так сказать, по наследству от своих предшественников, а так как Грин был главным представителем этого рода драм, так как этот род получил впервые в его произведениях некоторую художественную организацию, то обязательства Шекспира Грину в этом отношении не могут подлежать сомнению. В произведениях Грина (именно в *Бэконе*) Шекспир мог найти свой, впоследствии так им излюбленный и прославленный, прием вести сразу две параллельные интриги, связывая их между собою либо в начале, либо в конце пьесы» (Н. Стороженко. Роберт Грин, стр. 194—195).

[41] См.: Ю. Юзовский. Образ и эпоха. На шекспировские темы. М., 1947, стр. 189.

[42] С. И. Сычевский. 1) Шекспир и Оффенбах. «Одесский вестник», 1873, № 95; 2) Поэтический Гарибальди. Там же, № 142; 3) Уилльям Шекспир. Там же, 1874, № 154, 170, 180, 188, 221, 271, 281; 1875, №№ 11, 23, 38, 44, 63 и 66.

[43] С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции. Одесса, 1892. (Отзывы: «Книжный вестник», 1892, № 6, стр. 285; «Библиограф», 1892, № 6—7, стр. 268; «Русское богатство», 1892, № 9, Новые книги, стр. 27—29; «Русская мысль», 1893, № 2, Библиографич. отд., стр. 60—61; «Русские ведомости», 1893, 28 мая, № 144, стр. 3; «Новости», 1892, 4 октября, № 271). С. И. Сычевский (1835—1890) — известный одесский критик. В 1863 г. был выслан из Петербурга в Елисаветград за участие в студенческом движении. По отзывам современников, это был талантливый литературный критик и редкий знаток иноземных литератур. С. И. Сычевский изучал в подлиннике Шекспира на протяжении долгих лет. Сначала он находился под влиянием немецкой критики и написал о Шекспире большую книгу, по объему равную исследованию Гервинуса. Книга Виктора Гюго о Шекспире (V. Hugo. William Shakespeare. Paris, 1864) изменила его отношение к английскому драматургу. Он увидел живого поэта, тысячами нитей связанного с жизнью и далекого от того образа холодного и равнодушного моралиста, который рисовали в своих трудах иные комментаторы. Книга В. Гюго послужила толчком к самостоятельному осмыслению Сычевским шекспировского творчества в связи с русской жизнью и русской литературой.

[44] С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 65.

другие исследователи обращали мало внимания. Но историзм Сычевского не был последователен. И потому критик, поддаваясь влиянию В. Гюго, модернизирует Шекспира и делает из него слишком современного и прямолинейного «демократа и пропагандиста идей свободы, равенства и братства».[45]

Главное внимание Сычевского привлекают исторические хроники Шекспира. Увлекаясь их политическим смыслом, он ставит эти пьесы «бесконечно выше» всего остального творчества драматурга, явно недооценивая реалистическое содержание трагедий и комедий. Сычевский ощущает и подчеркивает историзм Шекспира, воплощенный в его хрониках. Выражение шекспировского «принципа философии истории» он находит в словах одного из второстепенных персонажей второй части «Генриха IV»[46] (д. III, сц. 1), из которых следует, что Шекспир осознавал наличие общих законов в ходе исторических событий и видел в настоящем и результат прошедшего, и элементы будущего.

Понимание шекспировского историзма следует признать большой заслугой С. И. Сычевского. Шекспир, по его мнению, отдавал себе отчет в том, что в бурях национальной революции формировалось английское конституционное государство. В его исторических хрониках он находит выражение подлинного патриотизма[47] и видит «величайшее поэтическое воспроизведение значительного народного движения»[48] глубокую связь шекспировского творчества с народной жизнью и решение вопросов, волновавших «человеческие умы в эпоху своего радостного оживления» в то время, «когда народная жизнь била ключом». В глазах русского критика Шекспир был «сын народа, в его могучей груди неудержимо билось человеческое сердце, отзывавшееся на все общечеловеческое».[49] С восхищением он указывает на «постоянное присутствие нравственного идеала» в творчестве драматурга «рядом с идеалом поэтическим и глубокое понимание людей, общества и истории».[50]

Подобный взгляд на творчество Шекспира, отстаивающийся Сычевским со всем пылом и увлечением молодости, был не только верным, но,

---

[45] Там же, стр. 142.

[46]
В жизни каждого человека заключается история;
В ней можно наблюдать сущность явления прошлого.
Делая эти наблюдения, человек может пророчить
С малой вероятностью ошибки о большинстве явлений,
Которые еще не произошли, но которые в своих зародышах
И едва заметных началах лежат скрытыми перед нами.
Они-то и делаются элементами будущей истории,
предками будущего времени.
(С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 68—69, перевод Сычевского)

[47] См.: С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 69.
[48] Там же, стр. 101.
[49] С. И. Сычевский. Поэтический Гарибальди, стр. 233.
[50] С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 112.

может быть, наиболее ярким и воинственным протестом против истолкования его в духе теории искусства для искусства.[51]

При анализе художественных образов исторических хроник особенное внимание критика привлекает Фальстаф. «Уничтожьте Фальстафа, — пишет он, — и в области искусства образуется громадная пустота». Перекликаясь с Достоевским, он рассматривает Фальстафа в социальном плане как тип, воплощающий «целый класс самодовольных негодяев». Это сознательная пародия на общество, насмешка «над теми лицемерными нравственными кодексами, которым общество поклоняется». Фальстаф ежеминутно смеется над самим собой и вместе с тем над обществом.[52]

Восхищение вызывают у Сычевского шекспировские женские образы, в особенности Корделия и Имогена: «. . . ни в одной пиесе, — пишет он, — могучий гений Шекспира не изобразил женщину с таким невероятным мастерством, как в Корделии и особенно в Имогене, которую мы считаем наиболее глубоким типом, изображенным когда-либо рукою человека».[53] В Имогене он видит пример для подражания русским девушкам[54] в их стремлении к образованию и деятельности.

Сычевский указывает на то огромное значение, какое имеет изучение Шекспира или простое знакомство с ним для русских, и «особенно в провинции», где оно служит «самым лучшим противоядием тому сну и апатии, которая губит провинцию». В особенности «нашей теперешней молодежи, — добавляет критик, — необходим Шекспир: он есть лучшее проти-

---

[51] Взгляды С. И. Сычевского на Шекспира являются как бы развитием точки зрения, высказанной одним из сотрудников «Современника», а затем «Отечественных записок», Г. З. Елисеевым, который, отвечая сторонникам «чистого искусства», утверждал, «что нет ни одной трагедии Шекспира, которая не имела бы самого ближайшего отношения к современности. Даже его трагедии общечеловеческого содержания вызваны были, по всей вероятности, неизвестными для нас потребностями и условиями тогдашнего общества. Такой человек, как Шекспир, не мог заниматься поэзией как искусством для искусства» («Невский сборник». СПб., 1867, I, стр. 223).

[52] С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 85—89. Привлекательность этого образа критик видит в том, что Фальстафу свойственны «объективное отношение к самому себе, уменье стать выше всякого житейского затруднения и врожденное юмористическое отношение к жизни, людям и теориям» (стр. 90). Подчеркивая распространенность этого типа в русской жизни, критик приписывает ему такое же значение в комедии, какое в трагедии занимают образы Брута, Отелло, Лира, Макбета, Ромео и др.

[53] S. S. Король Лир. «Правда» (Одесса), 1878, 23 мая, № 116.

[54] «Если теперь между женскою молодежью существует где-нибудь в глуши Имогена и если до нее дойдут эти строки, — пишет автор, — то пусть поэтический образ Шекспира укажет ей ее роль и задачу. Пусть она с глубоким вниманием и благоговением склонясь над „Цимбелином“, вычитает из него, что задача современной Имогены есть неуклонная, не останавливающаяся ни перед чем деятельность, проникнутая общею, широкою идеею; пусть она убедится, что женщина может быть цивилизующею силою даже в варварском обществе полумифической эпохи; пусть она, наконец, узнает, что препятствия, задержки, несчастия, — все это падает и стушевывается перед сильным образованным умом и энергическою волею. Пусть Имогена Шекспира научит русскую Имогену серьезно учиться, верить в общие идеи и в себя и отдаваться серьезной работе, несмотря на препятствия» (С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 129).

воядие классицизму».[55] Поэтому пьесы Шекспира «должны быть изучаемы каждым человеком от первого до последнего», чтение их в состоянии «образовать человека гораздо более, чем изучение десятков томов исторических учебников и исследований».[56]

В статьях С. И. Сычевского много неясных мест, противоречий, преувеличений, ошибочных суждений и даже странностей, как например вера в реальное существование типов, и т. п. Но он интересен прежде всего живым восприятием в творчестве Шекспира тех сторон, которые были близки передовым слоям русского общества с его жаждой политической деятельности и социальных преобразований, поисками осмысленного существования и т. д. С. И. Сычевский был страстным почитателем и пропагандистом шекспировского творчества в провинции, обращавшимся к этому творчеству для обсуждения таких проблем, о каких русская пресса не имела возможности говорить по цензурным условиям. В этом нельзя не видеть его большой заслуги.

Журнал «Отечественные записки» как ведущий орган передового направления самым положительным образом относится к шекспировскому наследию. В статьях, посвященных русской литературе, имя Шекспира встречается часто рядом с именами других великих иноземных писателей, важность которых для развития русской литературы признается бесспорно. «...полная характеристика французских писателей XVIII века, так же как Шиллера, Шекспира и Байрона, — читаем в одной из статей, — естественно должна занять важное место в истории русской литературы».[57] «Шекспир — писатель великий, и знакомство с ним обязательно для каждого мало-мальски образованного человека», — отмечает другая статья.[58] Критикуя мелкое комментаторство в шекспироведении и отсутствие широких идейных обобщений, журнал пишет: «...мы, русские, от такой „критики“ давным давно отвыкли. Мы давно приучились ставить содержание выше формы и трагедию, полную живых образов, т. е. воплощенных и индивидуализированных идей, не поставим на одну доску „с фугой“».[59]

Отдавая дань книге английского профессора Э. Даудена, появившейся в русском переводе, как хорошему комментарию, в котором нуждается Запад, уже переживший фазис, когда на первом плане стоят общие идеи, журнал полагает, что для русских, нуждающихся в выяснении «общего внутреннего смысла жизненного литературного явления», подобные книги не столь необходимы. С подчеркнутой ясностью журнал говорит, что о Шекспире в России надо писать не так, как пишут на Западе.[60] Он

---

[55] С. И. Сычевский. Уилльям Шекспир. Лекции, стр. 66—67. Имеется в виду классическое образование в гимназии, насаждавшееся как средство отвлечения юношества от участия в освободительном движении.

[56] Там же, стр. 102.

[57] В. В. О воспитательном значении русской литературы. «Отечественные записки», 1870, № 5, стр. 103.

[58] Шекспир, критическое исследование его мысли и творчества. Соч. Э. Даудена. СПб., 1880. Рец.: «Отечественные записки», 1880, № 2, Соврем. обозрение, стр. 213.

[59] Там же, стр. 214.

[60] Там же.

нуждается у нас в глубоком осмыслении. Подобное осмысление проявилось в творениях таких сотрудников «Отечественных записок», как М. Е. Салтыков-Щедрин, в статьях народников Н. К. Михайловского, А. Скабичевского и др. Но о них будет сказано ниже.

Подобным же образом осмысляет шекспировское творчество революционно-демократический критик Н. В. Шелгунов, сотрудник журнала «Дело». В отличие от другого критика этого журнала, П. Н. Ткачева, равнодушного к Шекспиру в силу своих эстетических позиций, Н. В. Шелгунов проявляет к творениям английского драматурга большой интерес и пытается осмыслить их с точки зрения задач, стоящих перед русской литературой. Шелгунов немало статей посвятил проблеме положительного героя.[61] Он не однажды упрекает многих русских писателей в том, что они не создают сильных, волевых характеров, которые «всегда действовали и будут действовать возбуждающим образом на подъем чувства, сообщая мысли ширь и поднимая весь резонанс души».[62] Критик признает огромное воспитательное значение художественных произведений, дающих таких героев. В этом смысле неоценима, по его мнению, роль великих писателей прошлого, которые, «освежая душу и обогащая ум опытом и знанием жизни, являются поэтому первыми творцами нашего характера». Более того: «они творцы и характера национального».[63] Такие характеры создавал Шекспир. Этим определяется устойчивый интерес Н. В. Шелгунова к его творчеству.

Живучесть шекспировских типов Шелгунов видит в их большой познавательной сущности: они и теперь, по его мнению, дают ответы на многие возникающие в процессе жизни вопросы, потому что их творец — «глубокий психолог и великий знаток человеческих характеров».[64] В таких шекспировских героях, как Гамлет, Ричард III, Отелло, король Лир и др., «раскрывается перед вами целый мир новых чувств и идей, разоблачается неведомая новая для вас душа, с такими страстями и страданиями, в такой борьбе с непримиримыми противоречиями или противодействующими препятствиями, что, подавленные трагизмом положений, пришибленные неисходностью, вы в этой самой неисходности черпаете новую силу, новую умственную энергию, и в вас возникают какие-то новые процессы, новые душевные состояния, действующие обновляющим и укрепляющим образом. Шекспир будит вашу душу, он поднимает ее, он заставляет ее расти, он заставляет вас думать дальше, чувствовать глубже, и, снимая повязку с ваших глаз, он показывает вам целую бесконечную перспективу если не всегда ясных, то всегда необыкновенно широких возбуждающих мысль ощущений».[65]

---

[61] См.: Е. Н. Купреянова. Шелгунов, стр. 226—242.

[62] Н. Шелгунов. Бесхарактерность нашей интеллигенции. «Дело», 1873, № 12, Соврем. обозрение, стр. 8.

[63] Там же, стр. 11.

[64] Н. Р. ‹Н. В. Шелгунов›. Скудость литературных типов, стр. 31.

[65] Н. Языков ‹Н. В. Шелгунов›. Бессилие творческой мысли. «Дело», 1875, № 2, Соврем. обозрение, стр. 25.

Шелгунов — убежденный поборник реализма, понимающий, что реализм не только критически осмысляет действительность, но и утверждает передовые идеалы своей эпохи, вырастающие из жизни, а не являющиеся чем-то эфемерным, как у романтиков Гофмана, Эдгара По и В. А. Жуковского. В хорошем писателе всегда есть «идеальная искра». Она-то и есть сила, побуждающая одного человека любить другого. Без нее ничего бы не было на свете. «Но эта-то искра и есть величайший реализм; она и есть единственная реальная сила, которая создала все нравственные отношения».[66]

«Искра» не идеализм. Гете в своем «Фаусте» меньше всего идеалист. «Он осмеивает всякое идеальничание, всякое витание в пустоте, всякие порывания к несбыточному... Шекспир точно так же меньше всего идеалист и сделался мировым поэтом благодаря лишь тому, что он был великим сердцеведцем», т. е. реалистом, признанным «сердцеведцем за видение, а не за невидение, не за мечтательство, а за действительное знание человеческой души».[67]

Задаваясь вопросом, почему Шекспира не признавали и не понимали целые три столетия и только в XIX в. признали и поняли, он отвечает: это произошло потому, что реализм стал широко распространенным явлением лишь в XIX в., «когда явилась масса новых наблюдений в области так называемой человеческой души и когда стала созидаться психология». Не литературные теории выяснили значение Шекспира, а живая общественная и литературная практика, когда начали человека изображать не напомаженным и приукрашенным, а таким, «каков он есть со всеми его человеческими слабостями, недостатками и пороками», т. е. с развитием современного реализма. «Этого живого, действительного, настоящего человека заметили только нынче и только нынче стали понимать, что именно в нем-то и лежит центр тяжести жизни и только он дает ей цвет, направление и характер». И этого было «достаточно, чтобы признать Шекспира реалистом, а не идеалистом».[68] Словом, Шекспир стал интересен, доступен и понятен лишь тогда, когда в литературе победил реализм как художественный метод.

Громадное значение придает Шелгунов в деятельности писателя мировоззрению и знанию им жизни. «Только вполне сформировавшееся мировоззрение, — пишет он, — и глубокое знакомство со всеми изгибами человеческой души создают в писателе силу». И тут для него среди других великих художников примером является Шекспир. «Величие Шекспира, Байрона, Гете заключалось исключительно в этом».[69]

Из отдельных шекспировских образов много внимания критик «Дела» уделяет Гамлету. Но Гамлет, человек, в его глазах, бесхарактерный, не был близок и созвучен его поискам сильного, волевого, положительного героя. В целом этот образ во всей сложности и противоречивости остался

[66] Н. Шелгунов. Недоразумения нашего художественного творчества. «Дело», 1879, № 9, стр. 313.

[67] Там же.

[68] Там же, стр. 313—314.

[69] Там же, стр. 327—328.

недоступен Н. В. Шелгунову. В восприятии Гамлета он односторонен и неглубок. Ему чужда прежде всего рефлективность Гамлета. Рефлексия, по его мнению, губит человеческие характеры, даже если по своей природе они не слабы. И «самая величайшая энергия может поколебаться, и дрогнет самое мужественное сердце, когда перед человеком несколько путей и ум его не знает, какой из них выбирать».[70] Таков Гамлет.

В глазах критика Гамлет на три четверти филистер. Но филистер «очень большого размера». Все его монологи только «движение воздуха». Он не мыслитель, не исследователь, а «мечтающий эгоист, возящийся только с своей драгоценной особой». Из того, что у него не хватает силы, чтобы все повернуть по-своему, он несчастлив и «начинает рисоваться, плакать и уверять всех в своем несчастии».[71]

Позднее Шелгунов более снисходителен к Гамлету и глубже понимает этот образ. Он воспринимает его как реальный характер и живого человека, «как все герои Шекспира», болеющего «за ту двойственность и мерзость, которые его окружают», и чувствующего «свое бессилие перед всей этой мерзостью». Отсюда — отчаяние, все ему кажется «пусто, плоско пошло и ничтожно». Он проклинает себя за малодушие, и в такие-то минуты у него возникает мысль о самоубийстве и «является ему так называемый гамлетовский вопрос: „быть или не быть?“».[72]

В рефлексии видит критик сходство Рудина и Гамлета. И у того и у другого рефлексия «парализует волю и делает человека бесхарактерным, нерешительным, неотважным и т. д.». Поиски сильных, положительных характеров заслонили перед критиком те глубокие философские размышления над жизнью, какие свойственны Гамлету, и он приходит к очень суженному пониманию конфликта пьесы. «Гамлет, — пишет он, — вовсе не разрешает мировых вопросов, ему нужно было только отомстить за убийство отца».[73]

Такие герои — не то, что нужно для передовых кругов русского общества. Вот вывод, к какому приходит Шелгунов. Понятно его отрицательное отношение к тому и другому.

Рассмотренные материалы с наглядностью свидетельствуют о том, что расцвет реализма в русской литературе 70-х годов позволил прогрессив-

[70] Н. Шелгунов. Бесхарактерность нашей интеллигенции. «Дело», 1873, № 12, Соврем. обозрение, стр. 5.

[71] Н. Ш[елгунов]. Эдгар По как психолог. «Дело», 1874, № 7—8, стр. 364—365. Большим недостатком современных ему русских романистов Шелгунов считал пристрастие к рефлексии как самоцели, не служащей раскрытию характера. А «пока мы не станем психологами, — писал он, — мы не овладеем художественной формой» (Н. В. Образчик современной художественности. «Дело», 1874, № 3, Соврем. обозрение, стр. 22).

[72] Н. Языков ‹Шелгунов›. Заметка о русских литературных идеалах. «Дело», 1878, № 5, Соврем. обозрение, стр. 309.

[73] Рудин еще более мелок, по мнению Шелгунова, чем Гамлет. В нем тоже «чувствуются позирующееся слабосилие мысли, не знающей, что ей нужно, и еще более слабосильное чувство, которое еще меньше знает, чего оно хочет» (Н. Языков. Заметка о русских литературных идеалах, стр. 310).

ной критике, несмотря на некоторые отступления от идейного наследия 60-х годов, оценить реалистические стороны и действенный гуманизм шекспировского творчества, хотя для нее ясно, что богатая и многогранная поэзия Шекспира не укладывается в узкие рамки терминологических определений и однобоких концепций.

Пытаясь монополизировать шекспировское наследие и претендуя на непогрешимость в его истолковании, поборники теории искусства для искусства на самом деле лишали шекспировские творения гуманистического содержания, отрицали их связь с жизнью и тенденциозно стремились воспользоваться бесспорным авторитетом великого поэта для борьбы против материалистических идей в эстетике и критике и даже для защиты своих реакционных идей в политике (Н. Соловьев, Д. Аверкиев и др.).

Буржуазно-дворянская либеральная критика, отмечая реализм Шекспира, приписывала ему полный объективизм, холодное равнодушие к добру и злу (Е. Марков) и если считала возможным говорить о мировоззрении поэта, то выводила его из взглядов, высказываемых отдельными персонажами шекспировских пьес, а не из всей совокупности творений драматурга, или считала его носителем античного мировоззрения (А. Реньяр), лишая творчество поэта связи с национальной и народной почвой.

Демократическая критика, выступавшая против реакционного истолкования шекспировской драматургии, видела в Шекспире великого народного поэта-реалиста, откликавшегося в своих произведениях на жгучие вопросы современности и крепкими узами связанного с народными движениями и народным творчеством.

Народническая критика в лице своих наиболее видных представителей (П. Л. Лавров, Н. К. Михайловский, А. Скабичевский) не обособилась в своих суждениях о Шекспире от общедемократического направления. Она его принимала и полагала, что характеристике Шекспира наряду с другими великими иноземными поэтами должно принадлежать видное место в русской литературе. Но ее позиции в этом вопросе яснее выявились в 80-е годы.

Наиболее полно и глубоко воспринимают шекспировское творчество представители революционно-демократической мысли — М. Е. Салтыков-Щедрин[74] и Н. В. Шелгунов. Оба они и в вопросе о Шекспире продолжают традиции Белинского и Чернышевского. Как никто другой, Н. В. Шелгунов в своих статьях связывает вопрос об отношении к Шекспиру с задачами развития русской литературы. Борясь за реализм, ратуя за положительного героя и отстаивая необходимость четкого передового мировоззрения для писателя, критик-демократ ссылается на пример великого английского поэта, глубокого психолога и знатока человеческой жизни, реализм которого не бескрыл, а обладает «искрой», способной воспламенять человеческие сердца на великие дела.

---

[74] См. следующий раздел настоящей главы.

3

Отмечая тот факт, что интерес к Шекспиру в русской литературе давно стал общелитературной традицией, Н. Г. Чернышевский писал: «... все хорошие писатели, настоящие и будущие, — ученики этого великого человека».[1] Но все хорошие писатели учатся и у других своих предшественников, появившихся после Шекспира. Поэтому выделить индивидуальную линию отношения к Шекспиру в творчестве отдельных русских писателей — дело чрезвычайно трудное. Ее можно проследить лишь в общих чертах.[2]

Однако шекспировское творчество воспринимается и непосредственно: многие писатели обращаются прямо к первоисточнику. Это позволяет нам говорить и об индивидуальном восприятии шекспировского наследия. Изучение индивидуальных писательских связей с шекспировским творчеством обогащает наши представления об общем процессе усвоения этого творчества русской литературой и о русской литературе в целом.

Восприятие иноземной литературы в любой стране носит неизбежно национальный характер. Национальные особенности русской литературы накладывают на характер и формы восприятия шекспировского творчества свой неповторимый отпечаток. Шекспир в осмыслении русских — это не то, что Шекспир в осмыслении индийцев или даже французов и немцев.

Каждая нация полнее и глубже воспринимает те шекспировские образы, те элементы его творчества и формы художественного мышления, какие отвечают внутренним потребностям ее собственного развития, подобия которых спонтанно зарождаются уже на родной, национальной почве. А сила и глубина этого восприятия обусловливаются уровнем развития и общественной мысли, и эстетической культуры воспринимающей среды. Возникают сложные связи и отношения, облегчающие и ускоряющие процесс собственного литературного развития и обогащающие его.

Так было и в России. Русская литература второй половины XIX в. смогла занять ведущее место в развитии мировой литературы еще и потому, что в исторически сжатый срок критически усвоила, переработала, переосмыслила на своем национальном опыте и вобрала в себя богатейшее наследие других народов. Наши лучшие художники органически усваивали это наследие. «... мы не скопировали только..., — писал Достоевский, — а привили к нашему организму, в нашу плоть и кровь; иное пережили и выстрадали *самостоятельно*, точь в точь как те, там — на Западе, для ко-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1947, стр. 121.

[2] Ср.: А. Бушмин. Проблема литературной преемственности. «Русская литература», 1961, № 3, стр. 25.

торых это было свое родное» (XI, 309).[3] Так именно усваивался русским обществом и Шекспир.[4]

Формы усвоения шекспировского творчества были различны и определялись не только общим характером русской литературы в рассматриваемый период, но в каждом отдельном случае также особенностями и мерой таланта писателя, обращавшегося к Шекспиру, жанровым своеобразием его собственного творчества, творческими принципами, какими он руководствуется, его эстетическими воззрениями.

Следует отличать такие формы восприятия шекспировской поэзии: а) непосредственное осмысление творчества Шекспира в высказываниях писателей; б) идейно-эстетическое влияние шекспировского творчества; в) шекспировские реминисценции в произведениях писателей; г) подражания; д) произведения на шекспировские мотивы и темы. Отметим, кстати, что грани между этими формами условны и подвижны; сами формы взаимопроницаемы и только в своей совокупности отражают весь процесс усвоения шекспировского наследия.

Высказывания писателей о шекспировском наследии, зафиксированные в статьях, письмах, дневниках, записных книжках и воспоминаниях, представляют неоценимый материал для раскрытия своеобразия связей русской литературы с этим наследием. Хотя писатели и выступают здесь с аналитическими суждениями, но они всегда остаются художниками и творчески воспринимают произведения другого художника. Вот почему суждения таких крупных художников слова, как Тургенев, Гончаров, Достоевский, А. Островский, Салтыков-Щедрин, о творчестве Шекспира часто важнее и интереснее целых статей иных профессиональных критиков.

Главным условием, определившим интерес русских писателей к творчеству английского драматурга и дальнейшее усвоение его художественного опыта в 70-е годы, явилось мощное развитие русского реализма, для которого были характерны широкий охват действительности, беспощадная правдивость и объективность показа жизненных явлений, их типических сторон, народность, углубление интереса к психологии героев, поиски мотивов их поведения в самом ходе действия, индивидуализация типических характеров, показ их в развитии, понимание роли народных масс в истории, драматизация повествовательных жанров и т. п.

---

[3] Здесь и ниже в настоящей главе ссылки в тексте к цитатам из произведений Достоевского соответствуют изданию: Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, тт. I—XIII, Л., 1926—1930; ссылки с указанием «Письма» — по изданию: Ф. М. Достоевский, Письма, тт. I—IV, М.—Л., 1928—1959.

[4] Достоевский писал: «Да, Шиллер действительно вошел в плоть и кровь русского общества... Мы воспитались на нем, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии. Шекспир тоже» (XIII, 107). Усвоение Шекспира не было изолированным явлением. Русские писатели проявляли живой интерес к многим западным классическим и современным писателям. См. об этом: Л. Гроссман. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам с приложением каталога. Одесса, 1919; В. Я. Кирпотин. Достоевский и западные писатели. В его кн.: Ф. М. Достоевский. М., 1960, стр. 123—162.

Созвучность поэзии Шекспира этим сторонам русского реализма при высоком уровне мастерства русских писателей открывала перед ними широкие возможности творческого общения с наследием драматурга и позволила им по достоинству оценить в нем такие стороны, как народность и гуманизм, жизненную правду, мастерство психологического анализа, поэтическое обаяние его героев и т. п. Эти достоинства видят в нем Писемский и Тургенев, Гончаров и Островский, Достоевский и Салтыков-Щедрин.

Каждый обращает внимание на те элементы поэзии Шекспира, какие больше всего соотносятся с особенностями его таланта, и истолковывает их в соответствии со своим мировоззрением и эстетическими взглядами. И чем шире круг писателей, соприкасающихся с наследием поэта, чем своеобразнее их творческие индивидуальности, тем сильнее и ярче раскрывается перед ними идейно-художественное содержание его поэзии. Процесс этот проходит не без противоречий и борьбы и в отдельных случаях принимает форму несогласия и острого протеста, как это видно на примере с Л. Н. Толстым.[5]

Для А. Ф. Писемского «Шекспир есть высочайший и в то же время реальнейший поэт — в этом его главная сила!».[6] К. М. Станюкович воспитательное значение шекспировых драм усматривает «не в определении виноватости, а в том впечатлении, которое производит художественное ли произведение или живая драма, и в том воздействии, которое, врезываясь в чувства наши, заставляет нас быть правдивее, мягче, честней и, таким образом, избегать по возможности причинять зло другим, себе подобным, т. е. не быть „роком“ для других».[7]

И. А. Гончаров проявляет особую заботу о сохранении реалистических традиций в русской литературе и видит их в творчестве таких художников, как Гомер, Сервантес, Шекспир, Гете и др., а из русских — Фонвизин, Пушкин, Гоголь. Эти писатели, говорит он в статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879), «стремились к правде, находили ее в природе, в жизни и вносили в свои произведения» (VIII, 105).[8] Призыв Гончарова к сохранению реалистических традиций был особенно актуален в связи с тем, что в 70-е годы в русской и особенно в зарубежных литературах начал распространяться натурализм.

Объявляя своим девизом стремление к правде, натуралисты отрицают «типичность, юмор, отрицают всякие идеалы, не признают нужною фантазию и т. д.», без чего невозможна правда в искусстве (VIII, 106). Отвергая все это, они, по словам писателя, замахиваются не только на романтическую школу, «а на Шекспира, Сервантеса, Мольера!» (VIII, 108). Сила же этих писателей в мастерстве создания типических характеров.

---

[5] См. гл. IX настоящей книги.

[6] А. Ф. Писемский. Люди сороковых годов. «Заря», 1869, № 2, стр. 33.

[7] Рукописный отдел ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Архив К. М. Станюковича, № 41, Письмо к Л. Н. Станюкович от 18 октября 1876 г., лл. 51—52.

[8] Здесь и ниже ссылки к цитатам из произведений Гончарова даются в тексте по изданию: И. А. Гончаров, Собрание сочинений, тт. I—VIII, М., 1952—1955.

Типы, созданные Шекспиром, как и все человеческие образы, созданные великими художниками, принадлежат к вечным творениям человеческого ума и «остаются навсегда».

Но живая литература не выполняет своего долга, если не прослеживает дальнейшего развития художественных типов, созданных предшествующими литературами, и не отражает в новых произведениях новый период истории. Писатели последующих времен должны обновлять в своих творениях эти вечные типы, воссоздавать в новых образах «основные черты нравов и вообще людской натуры, облекая их в новую плоть и кровь в духе своего времени» (VIII, 11).

Русский писатель смотрит на развитие мировой литературы как на единый всеобъемлющий процесс и видит наследственное родство между литературными типами Гомера, Эзопа, Сервантеса, Шекспира, Гете и других до Пушкина, Гоголя и Грибоедова, включая, таким образом, выдающихся русских писателей в цепь мирового художественного развития (VIII, 104).

Если Тургенев рассматривает человеческую природу неизменно существующей в двух основных типах Гамлета и Дон-Кихота, то Гончаров — и в этом его преимущество — отмечает многообразие человеческих типов, находящихся в вечном развитии, имеющих «как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию» (VIII, 104). В этой богатой исторической галерее человеческих типов шекспировским образам писатель отводит большое место, называя имена Лира, Гамлета, леди Макбет и Фальстафа.

Сам Гончаров стремится в своем творчестве создавать художественные образы, являющиеся как бы продолжением типических созданий предшествующих художников.[9]

Своеобразное понимание Гончаровым категории типического как чего-то устоявшегося и часто повторяющегося[10] приводит его к противоречивому пониманию образа Гамлета. Называя его в ряде статей мировым типом, писатель в одной из статей, оставшейся не опубликованной при жизни, отказывает ему в типичности: «Свойства Гамлета — это неуловимые в обыкновенном, нормальном состоянии души явления. Их нет... в состоянии покоя: они родятся от прикосновения бури, под ударами, в борьбе» (VIII, 203—204). Но борющийся и бунтующий Гамлет не укладывается в его поэтику, не отвечает его представлениям о типическом. В этом сказалась ограниченность эстетики Гончарова.

Типичными считал Гончаров другие шекспировские характеры: Лира, Отелло, Макбета (VIII, 205). Интересно отметить, что в трагедии короля Лира Гончаров видит то, что Пушкин отметил в Отелло: «пример ослеп-

---

[9] Некоторые критики находили сходство Обломова с Гамлетом, Штольца — с Горацио (см.: Ив. Иванов. Отголосок сцены. Европейцы из Москвы. «Русские ведомости», 1891, 7 октября, № 276; см. также возражение Иванову: Vox. Маленькие заметки. «Московские ведомости», 1891, 17 октября, № 287, стр. 2).

[10] См.: История русской критики. М.—Л., 1958, стр. 300.

ленного и обманутого доверия», в то время как в Отелло выражена, по его мнению, лишь трагедия ревности.

Достоевского, видевшего все содержание художественного произведения «в типах и характерах» (XI, 250), поражает в шекспировском творчестве прежде всего глубина психологической разработки характеров. По пьесам Шекспира он изучает все разновидности человеческой психологии, находит в них «все типы страстей, темпераментов, подвигов и преступлений».[11] В произведениях Шекспира он видит «не простое воспроизведение насущного», чем для многих исчерпывается вся действительность, а показ «подспудных» сторон действительности, заключающихся в ней в виде «невысказанного будущего слова», и это дает ему право отнести английского поэта к пророкам, которые угадывают и высказывают это цельное слово, разоблачают «перед миром тайну о человеке».[12] Сам Достоевский стремится быть пророком, призванным возвестить тайну о человеке, раскрыть его предназначение, проникнуть в подспудные области человеческой души.

Его восхищает в Шекспире не только знание человека, но и внимание к нему, гуманистический пафос его творчества. Под впечатлением перечитанного в крепости Шекспира он дает перед отправкой на каторгу обещание «быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда» (Письма, I, 129). После каторги, вспоминая о сильном впечатлении, произведенном на него шекспировскими пьесами в молодости, Достоевский воскликнет: «черт знает, какое было обаяние!» (Письма, I, 302).

Веру в человека, в высокое его предназначение шекспировские произведения поддерживают в нем на протяжении всей жизни. В этом и находит писатель пророчество английского поэта. И когда он мечтает о золотом веке человечества, мечтает о будущем, ему не случайно приходят на память шекспировские образы. Люди грубы и лживы, неуклюжи и развязны. Но они могут быть искренними, поэтичными и прекрасными. В сущности, потенциально они такими и являются, только сами об этом не догадываются, не знают, что они «умнее Вольтера, чувствительнее Руссо», обольстительнее шекспировских «Лукреций, Джульетт и Беатричей!», «что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного... Да что Шекспир! Тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам» (XI, 153).

В каждом человеке много красоты и мощи, но все это так глубоко запрятано, что давно уже стало «казаться невероятностью». И писатель с горечью спрашивает: «И неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках?» (XI, 153).

Золотой век — мечта писателя о таких общественных отношениях, когда люди могут быть прекрасны, как они прекрасны в художественных созданиях Шекспира, Шиллера и Гомера. Человек может быть чист и прекрасен — вот в чем его тайна! Но почему он зол и уродлив? Вот что

---

[11] Л. Гроссман. Библиотека Достоевского, стр. 91.
[12] Там же, стр. 88—89.

мучит Достоевского в его творениях. И объективно у него выходит, что виноват в этом не человек, а условия, в которых он живет.

Разумеется, представления о человеке и человечестве у Достоевского и у Шекспира неодинаковы. Гуманизм Достоевского не исключает божественного начала в человеке, чему был чужд Шекспир. Золотой век, о котором мечтает русский романист, предполагает осуществление всечеловеческого братства на основе религиозных идеалов христианства. Но писатель не навязывает шекспировским героям своего представления о человеке, не ищет в них смирения и покорности. В этом сказался его такт художника.

Достоевский часто называет себя реалистом и видит задачу писателя своего времени в связи с жизнью, с фактами действительности. Художник в его представлении — это тот, кто умеет находить поэзию в фактах действительности. Таким художником в его глазах был Шекспир. «...проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — пишет он, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира... Ведь не только что создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника» (XI, 423).

Шекспир в глазах Достоевского был поэтом, который имел глаз и был в силах не только подмечать факты, но и высекать из них искры поэзии, потому что он поэт действительности. Вот почему русский романист признавал за его произведениями большую познавательную значимость. «... по Шекспиру, — писал он, — государственные люди, ученые, историки учились».[13]

До конца жизни Достоевский высоко ценит творчество Шекспира. В одном из последних выпусков «Дневника писателя» он признает «всемирность, *всепонятность* и неисследимую глубину мировых типов человека арийского племени, данных Шекспиром на веки веков» (XII, 371).

В ряде полемических статей Достоевский бросал открытые упреки своим идейным противникам из лагеря журнала «Современник», в частности Н. А. Добролюбову и М. Е. Салтыкову-Щедрину, в неприязни к Шекспиру.[14] Не вдаваясь в анализ причин, лежавших в основе этих упреков, скажем, однако, что они были неосновательны. И Добролюбов и Салтыков-Щедрин нигде не выступали против Шекспира. Напротив, оба проявили глубокое понимание творчества великого драматурга.

Глубоко содержательны и оригинальны высказывания Салтыкова-Щедрина о Шекспире, связанные с полемикой против теоретиков искусства для искусства. Отводя их попытки опереться на Шекспира в критике тенденциозности и идейности искусства, писатель указывает,

---

[13] Описание рукописей Ф. М. Достоевского. М., 1957, стр. 131.

[14] См. статьи «Г.-бов и вопрос об искусстве» (1861) и «Господин Щедрин, или раскол в нигилистах» (1864) (XIII, 62—95, 322—340; см. выше, стр. (435—436).

что, восхваляя творческое бесстрастие, из учтивости называемое беспристрастием, теоретики искусства для искусства «увлекаются преимущественно тем спокойствием, которое разлито в творениях великих художников, каковы, например, Гомер, Шекспир, Гете и пр.».

Какова природа этого спокойствия? — спрашивает писатель и отвечает: вовсе не равнодушие к добру и злу, как полагают сторонники «чистого искусства», а твердое убеждение в том, что смысл и направление «явлений жизни в их соотношении и последовательности» «никогда не перестают быть разумными и что масса добра все-таки тяготеет над массою зла»; эта «уверенность и дает художнику право быть спокойным и употребить все усилия, всю энергию на водворение в мире добра и истины и искоренение зла».[15]

Иными словами, истинный художник понимает тенденции объективного хода исторического развития, и это дает ему уверенность в победе добра над злом, у него возникает чувство исторического оптимизма. Отсюда спокойствие как выражение этого понимания и уверенности. Бесстрастие у таких художников, как Шекспир, только мнимое. На самом деле они неравнодушны к борьбе добра и зла и вся их энергия направлена на искоренение зла и водворение добра и истины.

Это не значит, рассуждает сатирик, что поэты, подобные Шекспиру и сам Шекспир, творят бессознательно. Выступая против теории бессознательного творчества, писатель утверждает «определительность представлений и ощущений» в творческом процессе как существенное условие, обеспечивающее «здоровое, живое и разнообразное содержание» поэзии. Определительность «представлений и ощущений», т. е. контроль сознания над интуицией, не умаляет достоинства поэзии, которая представляет «одну из законных отраслей умственной человеческой деятельности» и «ничуть не враждебна ни знанию, ни истине». Более того, «чем выше и многообъемлющее поэтическая сила, тем реальнее и истиннее ее миросозерцание» (V, 392).[16]

Пример поэта «высокой и многообразной силы» в сочетании с «реальным и истинным миросозерцанием» русский сатирик видит прежде всего в Шекспире, «этом царе поэтов, у которого всякое слово проникнуто дельностью», далекой от лжи, невежества, преувеличений и фальши, никак не являющихся «неотъемлемою принадлежностью поэзии» в истинном смысле слова (V, 392).

Большой интерес у Салтыкова-Щедрина вызывает Шекспир как непревзойденный мастер психологического анализа. Для него как сатирика, позиция которого всегда должна быть ясна, вопрос о психологи-

---

[15] «Литературный манифест» Салтыкова. Запрещенная цензурой статья о Кольцове. Статья и публикация В. Э. Бограда. В кн.: «Литературное наследство», т. 67, М., 1959, стр. 293—294.

[16] Здесь и ниже ссылки к цитатам из произведений Салтыкова-Щедрина даются в тексте по изданию: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, тт. I—XX, М.—Л., 1933—1941.

ческом анализе представляется весьма сложным из-за теоретической неразработанности психологии как науки. В глазах сатирика психологический анализ важен не сам по себе, а по выполняемой им в произведении идейно-эстетической функции и допустим лишь в том случае, если плодом проникновения «во внутреннюю храмину человека» будет убедительное «соединение в одном живом образе таких типических черт, из которых ни одна другую не исключает, ни одна другой не противоречит» (VIII, 134—135). Еще в 1859 г. писатель иронизировал по поводу того, что «Гончаров силится психологически разъяснить Обломова и сделать из него нечто вроде Гамлета» (XVIII, 142).

Позднее он упрекает Гончарова в сочетании несоединимых психологических черт в Марке Волохове: будучи представителем «известных стремлений современности», тот берет взаймы деньги и не отдает. Шекспир не допускает таких противоречий в характерах. «Шекспировский Фальстаф положительно не различал своего от чужого и пользовался этой свободой смешения в самых широких размерах, но никому и в голову не приходило присвоить Шекспиру намерение изобразить в этом простодушном бездельнике новатора и провозвестника каких-то начал общественного возрождения» (VIII, 125—126).

Более того, Шекспир объяснял социальными причинами психологические свойства художественных типов. Фальстаф, говорит писатель, принадлежит к людям темперамента, но за «похотливостью, плотоядностью, гнетущим инстинктом самосохранения, лганьем» подобных людей «виднеется целое психологическое построение», объясняющее эти качества (VIII, 451). Эти типы могут быть интересны для читателя только в тех случаях, когда перед его глазами «развертывается не голая реляция о похотливых похождениях того или иного героя, но и разъяснение всего строя, направившего темперамент именно в эту, а не в иную сторону» (VIII, 451).

В статье «Недоконченные беседы» (1874) писатель ставит вопрос о возможностях психологического метода в раскрытии художником явлений действительности. В 70-е годы этот метод получил широкое распространение не только в литературе, но и в судебной практике. Неправильно пользуясь методом психологического анализа, основанном на ассоциации идей, и часто ссылаясь на Шекспира, прокуроры и адвокаты создают свои совершенно противоположные версии о подсудимом, совершившем убийство, и делают его «героем двух взаимно друг друга уничтожающих романов, которые вдобавок не имеют ничего общего с действительным романом его жизни» (XV, 339).

Где же истина? Можно ли доходить до нее в исследовании человеческих поступков, пользуясь психологическим анализом? На этот вопрос писатель отвечает: «...хотя существование ассоциации идей не подлежит сомнению», но душевный мир человека, «мир пробелов по преимуществу», так сложен, темен и неисследим, что «величайший из психологов, Шекспир, — и тот отказался бы соследить ее в таком сложном, необычайном случае» (XV, 339).

Это не значит, что надо отказаться от подобного метода. Но он может быть надежным средством лишь в том случае, если будет опираться на стройную систему передового мировоззрения, если душевные движения героев рассматривать в связи с общественными условиями, с обстоятельствами, определяющими их поступки, с законами развития общества. Лишь тогда выводы могут быть бесспорны. Так именно и пользовался психологическим анализом, по мнению Салтыкова-Щедрина, Шекспир.

Русские писатели не оставались равнодушными к шекспировской поэзии и в своих художественных произведениях. Об этом свидетельствуют эпиграфы, то и дело попадающиеся на страницах их творений, цитаты и афоризмы из пьес драматурга, ставшие весьма распространенными в устах литературных героев, реминисценции, сверкающие то и дело, как тончайшие инкрустации, в произведениях многих русских писателей, споры вокруг Шекспира, ведущиеся литературными персонажами, и т. п. Все это вплетается в художественную ткань литературных произведений самых различных жанров и выполняет самые различные функции.

Крупные художники усваивают у английского драматурга элементы его художественного метода, творческие принципы и приемы изображения человеческих характеров. «Шекспир был главным воспитателем трагического начала в творчестве Достоевского», — пишет Л. П. Гроссман.[17] Эту же мысль в более смягченной форме высказывает и А. С. Долинин: «Шекспира, быть может, и следует считать одним из главных воспитателей трагического начала в его творчестве» (Письма, I, 471). Стало общепринятым называть романы Достоевского романами-трагедиями.[18] Шекспировская традиция проявляется в ряде структурных особенностей романов Достоевского. Одной из таких особенностей является многоголосность, на что указывает А. В. Луначарский: «Шекспир до чрезвычайности полифоничен» в смысле умения «содавать лица, независимые от себя самого, и притом в невероятном многообразии и при невероятной внутренней логичности всех утверждений и поступков каждой личности в этом бесконечном хороводе».[19] Подобная тенденция отмечается и в романах Достоевского, который «в гораздо большей степени, чем Шекспир, и гораздо заметнее, чем Шекспир, занимается этим делом».[20]

Художественный метод М. Е. Салтыкова-Щедрина специфически своеобразен и взятый в целом далек от шекспировского. Но и ему ока-

---

[17] Л. Гроссман. Библиотека Ф. М. Достоевского, стр. 93.

[18] См. об этом в книге: Nina Gourfinkel. Dostoïevski, notre contemporain. Paris, 1962. Говоря об элементах шекспиризма в построении романов Достоевского, Н. Гурфинкель пишет, что шекспировская «техника автора» ярче всего проявилась в «Бесах» (стр. 169—170). О связи повествований Ф. Достоевского с драматургией см.: М. П. Алексеев. О драматических опытах Достоевского. В сб. «Творчество Достоевского», Одесса, 1921, стр. 41—62.

[19] А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, стр. 279.

[20] Там же, стр. 282.

зываются близкими такие стороны шекспировского художественного метода, как соединение трагического и комического, широта изображения действительности и человеческих характеров, психологический анализ, показ характеров в развитии, тонкая разработка типов, индивидуализация и т. п. «Если Пушкин в заметке о характерах Мольера и Шекспира отвергал односторонность художественного изображения вообще, то Щедрин стремился избегать односторонности даже там, где она наиболее оправдана, — в изображении сатирических характеров; избегать ее, если эти характеры типичны лишь для отдельных моментов, отдельных областей действительности; стремился дать сатире многообразие широкого и свободного отражения жизни, не только не ослабляя сатиру, но усиливая ее действие».[21]

В раскрытии образа Дерунова («Благонамеренные речи») наблюдаются такие особенности, которые вполне соответствуют шекспировским традициям: широкое и вольное изображение характера в развитии, тонкая разработка типа, строгая индивидуализация, отсутствие шаржа, натуральные пропорции, «строгая объективность форм художественного изображения». В личности Дерунова нет ничего внешне непривлекательного. С виду он прост и искренен. Это противоречие между внешним и внутренним обликом автор раскрывает при помощи тонкого психологического анализа наподобие того, какой он отмечал у Шекспира.[22]

Быть может, наиболее близок к шекспиризму М. Е. Салтыков-Щедрин в психологической разработке характера Иудушки Головлева. «Основная особенность психологического анализа Щедрина при изображении Иудушки, — пишет А. С. Бушмин, — заключается в разоблачении обманчивых внешних форм поведения, маскирующих внутреннюю сущность кровопийцы».[23] Трагизм Иудушки показан через пробуждение одичалой совести в нем наподобие того, как накануне гибели пробуждается совесть у шекспировского Ричарда III. Как и Ричард III, Иудушка шел «к власти» через «умертвия», пока, наконец, не почувствовал полного душевного опустошения. Но при всем том основной тон показа Иудушки и Ричарда различен. Иудушка неспособен на личный героизм, проявляемый Ричардом в бою. Шекспир чувствовал себя гораздо свободнее и независимее, имея перед своими глазами Гамлета и Ричарда.

По силе художественного обобщения этот образ, как не однажды отмечалось, не уступает шекспировским типам. Салтыков-Щедрин, писал П. Кропоткин, «создал типы, которые, как например Иудушка, могут быть... поставлены наряду с образами Шекспира».[24] Образ Иудушки не уступает ни шекспировскому Шейлоку, ни пушкинскому Барону из

---

[21] М. С. Горячкина и А. Лаврецкий. Салтыков-Щедрин. В кн.: История русской литературы, т. IX, ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 191.

[22] См.: А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 158, 160.

[23] Там же, стр. 176.

[24] П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, стр. 311.

«Скупого рыцаря», ни гоголевскому Плюшкину, ни мольеровскому Тартюфу: «Все эти образы нашли воплощение в Иудушке Головлеве, который впитал в себя жадность Плюшкина и „Скупого рыцаря“, жестокость Шейлока и лицемерие Тартюфа».[25] А. М. Скабичевский полагает, что тип Иудушки можно поставить рядом с Гамлетом, Лиром и т. п.[26] К. Арсеньев сравнивает тип Дерунова с Тартюфом, Хлестаковым и Фальстафом.[27]

Все приведенные сравнения и уподобления не являются результатом глубоких исследовательских изучений. Тем не менее тот факт, что чтение произведений Щедрина вызывает в памяти по ассоциации идей и впечатлений у ряда критиков шекспировские образы, сам по себе стоит того, чтобы быть отмеченным.

Одной из существенных сторон творчества Салтыкова-Щедрина было ощущение трагизма переживаемой им эпохи. Его произведения были историческими документами, поясняющими «трагедию, переживаемую нами», — писал современник и называл творчество сатирика «трагедией смеха».[28] Переживаемое им время писатель находил подходящим для того, чтобы «такую трагедию написать, чтобы после первого акта у зрителей аневризм сделался, а по окончании пьесы все сердца бы лопнули» (XIX, 177). В качестве характернейшей черты стиля русской литературы того времени А. Жук отмечает «сращение» сатиры и трагизма.[29] А современник писателя считает, что в творчестве Щедрина трагический элемент «гораздо глубже и многостороннее» по сравнению с сатирическим.[30] Эта сторона творчества русского сатирика облегчала ему возможность понимания шекспировского трагизма.[31] Глубокое понимание писателем русской действительности, обнаруженное в его произведениях, явилось необходимой предпосылкой проникновения Салтыкова-Щедрина в творчество Шекспира.

---

[25] М. Эссен. Мировой тип предателя и лицемера. В кн.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XII, 1938, стр. 3.

[26] См.: А. М. Скабичевский. Салтыков как человек и писатель. «Нива», Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения, 1904, № 12, стр. 633. Тут же критик замечает, что героем щедринских сатир 70-х годов «является Прокоп (см. «Дневник провинциала в Петербурге»), которого смело можно назвать русским Фальстафом: необузданный обжора, пьяница и сластолюбец, он является в Петербург с целью „прожигать“ жизнь и вместе с тем изыскивать законные и незаконные средства для этого прожигания» (стр. 625).

[27] См.: К. Арсеньев. Русская общественная жизнь в сатире Салтыкова. «Вестник Европы», 1883, № 3, стр. 310—311.

[28] Ф. Решимов. Журнальные заметки. «Дело», 1881, № 1, Соврем. обозр., стр. 917.

[29] А. Жук. Сатирический роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Саратов, 1950, стр. 13.

[30] Z. W. Журнальные заметки. «Русская газета», 1878, 2 февраля, № 23.

[31] Нельзя не отметить, что с шекспировским творчеством был связан уже первый опыт М. Е. Салтыкова-Щедрина. См. об этом: Д. Золотницкий. Щедрин-драматург. Л.—М., 1961, стр. 8—11.

Шекспировские реминисценции встречаются почти у всех русских писателей, больших и малых, и выполняют самые различные художественные функции. Во многих произведениях писатели показывают, какое влияние чтение шекспировских произведений или просмотр их в театре оказывает на формирование характера героя. Через отношение к Шекспиру характеризуется умственное и эстетическое развитие литературных персонажей, их мировоззрение. В ряде произведений некоторые образы уподобляются шекспировским героям либо характеризуются по контрасту. Во множестве произведений второстепенных писателей фигурируют персонажи, которые под влиянием шекспировских пьес идут на сцену, чтобы играть роли шекспировских героев. Чаще всего это женщины.

В произведениях И. А. Гончарова цитаты из Шекспира встречаются редко. В одном из очерков книги «Фрегат Паллада» (отд. изд. — 1858) участники кругосветной экспедиции, проезжая мимо датских берегов, вспоминают о могиле Гамлета. Один из персонажей рассказа «Литературный вечер» (1880), Честнев, утверждает, что «есть много умных, почтенных людей, которым скучен и Гомер, и Шекспир» (VII, 160). Есть у Гончарова и более существенные отзвуки Шекспира. В характере Ольги Ильинской из романа «Обломов» (1857) есть черты, роднящие ее с шекспировской Корделией. На это указывает сам автор устами Обломова. «Ольга говорит Обломову о своей любви к нему в выражениях, какие простотой своей напоминают слова Корделии, сказанные ею отцу: «— Жизнь — долг, обязанность, следовательно, любовь — тоже долг: мне как будто бог послал ее, — досказала она, подняв глаза к небу, — и велел любить. — Корделия! — вслух произнес Обломов» (IV, 251).

Многочисленны и нередко очень многозначительны реминисценции из шекспировских пьес у Достоевского, и это вполне естественно. Шекспир был близок ему со школьных лет и оставался любимым писателем до конца жизни. Еще семнадцатилетним юношей Достоевский вдумывался в философию Гамлета, в письмах из инженерного училища он признавал Шекспира недосягаемым творческим образцом. В октябре 1845 г., вероятно у Белинского, Достоевский познакомился с переводчиком Шекспира А. И. Кронебергом, а через несколько месяцев (в январе 1846 г.) вышел в свет «Петербургский сборник» Н. А. Некрасова, в котором напечатаны первая повесть Достоевского «Бедные люди» и перевод «Макбета» Кронеберга. Герой повести Макар Девушкин, ограниченность которого автор не может не подчеркнуть, несмотря на сочувствие ему, разумеется, отвергает всю литературу во главе с Шекспиром, но знаменательно все же, что он знает Шекспира, хотя бы понаслышке. В повести «Чужая жена и муж под кроватью» (1848) есть также характерная деталь: говоря о падении вкусов дворянского общества, которое увлечено опереттой, Достоевский выводит здесь старого капельдинера: он помнит Шекспира и наизусть читает отрывки из «Гамлета».

Конец первого периода его деятельности отмечен новым обращением

Достоевского к Шекспиру; в камере Петропавловской крепости в сентябре 1849 г. Достоевский получил ряд книг, среди них — сочинения Шекспира в переводе Н. Кетчера.[32]

Своим ранним впечатлениям и своему культу Шекспира Достоевский остается верен до конца. «Не удивительно, что при создании многих своих центральных образов он вспоминал величайшего из трагиков и как бы проверял на его психологических абсолютах правильность своей живописи душ».[33] Приведем несколько примеров. В повести «Дядюшкин сон» (1859) Достоевский сводит счеты с теми, кто с мещанской необъяснимой ненавистью относится к английскому поэту, зная его лишь понаслышке. В этой повести упоминания Шекспира полемически заострены.[34] Писатель делает здесь одной из комических черт провинциальной мещанки Марьи Александровны ее озлобление на Шекспира, которого она никогда не читала и имя которого звучало для нее приблизительно столь же зловеще, как для «благонамеренных» дворян предшествующего века имя «безбожника» Вольтера. «. . . вы прошлый раз говорили даже, что намерены отпустить ваших крестьян на волю, и что надобно же что-нибудь сделать для века, и все это оттого, что вы начитались там какого-нибудь вашего Шекспира!» — наставляет Марья Александровна «ветреника» Поля и заключает: «Поверьте, Павел Александрович, ваш Шекспир давным давно уже отжил свой век и если б воскрес, то, со всем своим умом, не разобрал бы в нашей жизни ни строчки» (III, 185).

На увлечение дочери Зины уездным поэтом и учителем Васей мать смотрит как на «романтизм, навеянный этим проклятым Шекспиром, который, как нарочно, сует свой нос везде, где его не спрашивают» (III, 202). Зина и Вася увлекаются совместным чтением Шекспира. Шекспир импонирует «гордому, порывистому характеру Зины» и наполняет «чистотой» и «благородством» сердце Васи. Но кончается все тем, что Вася умирает от чахотки, а Зина через три года выходит замуж за губернатора и забывает о Шекспире.

Из произведений Шекспира наибольший интерес вызывают у Достоевского «Гамлет», «Отелло» и «Генрих IV». Главные образы этих пьес

---

[32] См.: Л. Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. М.—Л., 1935, стр. 60.

[33] Л. Гроссман. Библиотека Достоевского, стр. 91—92 (на стр. 137 отмечено, что среди книг Шекспира, принадлежавших Достоевскому, в каталоге означены: четыре тома «Полного собрания драматических произведений» изд. Некрасова и Гербеля, а также «Полное собрание сонетов» в переводе Н. В. Гербеля).

[34] Еще в юности Достоевского возмущали нападки на Шекспира его опекуна Карепина, упрекавшего будущего писателя в бесплодном романтизме, в отсутствии положительных взглядов на жизнь, «в отвлеченной лени и неге шекспировских мечтаний» (Письма, IV, 450). «В последнем письме Карепин ни с того ни с сего советовал мне не увлекаться Шекспиром! — сообщал Достоевский брату в 1844 г. — Говорит, что Шекспир и мыльный пузырь все равно. Мне хотелось, чтобы ты понял эту комическую черту, озлобление на Шекспира. Ну к чему тут Шекспир?» (Письма, I, стр. 73—74).

упоминаются в ряде повестей и романов русского писателя и нередко служат здесь более полному раскрытию и характеристике действующих лиц. Образ Гамлета был особенно дорог Достоевскому еще с юношеских лет, когда он сам испытывал гамлетические настроения.[35] Для него Гамлет всегда оставался благородным страдальцем, ненавидящим зло мира и негодующим против него. И потому с особой силой сарказма романист относился к тем, кто рядился в костюм шекспировского героя, чтобы придать своим чувствам благородство датского принца.

Образ приживальщика, озлобленного лицемера и подлеца Фомы Фомича Опискина в последней главе повести «Село Степанчиково и его окрестности» (1859) сатирически оттенен уподоблением его Гамлету, к которому прибегает сам Опискин. «Если хотите узнать о том, как я страдал, спросите у Шекспира: он расскажет вам в своем „Гамлете" о состоянии души моей. Я сделался мнителен и ужасен», — рассказывает он подобострастно внимающим ему слушателям дома Ростанева. И чтобы сделать эту ссылку на Шекспира еще более компрометирующей Опискина, Достоевский усиливает ее комизм в следующих словах Фомы Фомича: «Ссылаясь опять на Шекспира, скажу, что будущность представлялась мне как мрачный омут неведомой глубины, на дне которого лежал крокодил» (II, 445—446). Как известно, сравнение человеческой души с колодцем, на дне которого лежит крокодил, в русской литературе появилось впервые в стихотворении К. Батюшкова «Счастливец» (1810), заимствованное им из романса Шатобриана «Адам»; сильное впечатление произвело оно также на Лермонтова, дважды процитировавшего его в «Вадиме» и «Княгине Лиговской»; к Шекспиру же оно никакого отношения не имеет.

В «Униженных и оскорбленных» (1861) воспоминание о Гамлете служит другой цели. Здесь выведен тип удивительного циника в лице князя Валковского, освободившегося от всех моральных обязанностей и видящего смысл жизни только в том, чтобы хорошо пожить. Если и этой веры нет в человеке, тогда отчаяние и синильная кислота! «Вы скажете: это Гамлет, это грозное отчаяние, одним словом, что-нибудь такое величавое, что нам и не приснится никогда» (III, 216). Словом, даже князь полагает, что будь человек хоть сколько-нибудь порядочен, он не обошелся бы без синильной кислоты, он был бы Гамлетом!

Реминисценции из «Гамлета» в романе «Братья Карамазовы» не столь значительны. Но некоторые критики видят более глубокую связь

[35] Под впечатлением «Гамлета» Ф. М. Достоевский пишет в 1838 г. брату о своих «грустных идеях», о нарушении «закона духовной природы» в человеке. Мир кажется ему «чистилищем духов небесных, отуманенных грешной мыслью». Сам себе он представляется «лицом, не разделяющим ни эффекта, ни мысли с целым», и думает о самоубийстве: «одного взрыва воли достаточно», чтобы разбить земную оболочку и «слиться с вечностью». «Как малодушен человек! — восклицает семнадцатилетний Достоевский. — Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепененного мира, тогда ни грустный ропот, ни укор не сжимают груди моей. . . Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя» (Письма, I, 46).

этого романа с шекспировской трагедией, устанавливая параллели между Гамлетом и Иваном Карамазовым, этим «современным Гамлетом», по выражению Мидльтона Марри.[36]

Острый интерес проявляет Достоевский к трагедии «Отелло». Ассоциации с различными моментами из этой пьесы возникают у него при работе над романами «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1869), «Подросток» (1875), а также «Братья Карамазовы» (1879). При работе над одним из ранних вариантов романа «Идиот» у писателя появляется мысль в качестве отправной точки для развития образа главного героя взять шекспировского Яго. И он записывает «*План* на *Яго*»: «Всех оклеветал, перед всеми интриговал, добился, деньги взял и невесту и отступился».[37] По этому замыслу герой представлялся вначале холодным эгоистом, который может мстить, убивать и т. п. Но и «при характере Идиота-Яго» он «кончает божественно», т. е. приобретает в конце концов черты князя Л. Н. Мышкина — истинного христианина и юродивого.

В записи от 15 октября 1868 г. дается предполагаемая сцена в храме в день брака между князем и Настасьей Филипповной, и по замыслу автора речи Мышкина и Аглаи должны носить колорит, свойственный простым и ясным речам Отелло.[38] И хотя задуманная сцена не вошла в роман, она важна для уяснения особенностей творческого процесса Достоевского, так как показывает, что при обдумывании отдельных сцен и ситуаций в воображении художника по ассоциации из глубин памяти возникают сходные по настроению сцены и картины из шекспировской трагедии. Это говорит о силе впечатления, произведенного этой пьесой на романиста. И не будь прямых указаний на это самого писателя, следы подобных ассоциаций и реминисценций отыскать было бы невозможно.[39]

Интересным в этом плане является наблюдение Л. Гроссмана над образом Рогожина из того же романа. «Этот национальный образ широ-

---

[36] См. об этом: Ф. Ф. Бережков. Достоевский на Западе (1868—1928). В кн.: Достоевский. М., 1928, стр. 288.

[37] Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. М.—Л., 1931, стр. 32.

[38] До прихода Аглаи: «Князь *просто и ясно* (Отелло) говорит ей (Настасье Филипповне, — *К. Р.*), за что он ее полюбил, что у него не одно сострадание (как передал ей Рогожин и мучил ее Ипполит), а и любовь и чтоб она успокоилась». «Тут входит Аглая, спокойно, *величаво* и *просто* грустная, говорит, что во всем виновата, что не стоила любви Князя, что она избалованная девушка, ребенок, *что она вот за что полюбила Князя:* (и тут Отелло) наивная и высокая речь...» (Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот, стр. 165—166).

[39] И при работе над «Бесами» у Достоевского временами возникают ассоциации с отдельными картинами той же пьесы. 1 ноября 1870 г. он записывает: «В пользу ксендза Гр<ановски>й читает об Отелло:

О, Яго, как жаль, как жаль!

«Тут уже он вспомнил про лицо Дездемоны — крик такой высокой облагороженной любви (он не мог произойти без воспоминания о лице Дездемоны)...

«И ведь понял же это Гр<ановски>й, сам же он был чрезвычайно отвлеченным

кой и смелой натуры, — говорит он, — дан Достоевским с ориентацией на его любимого шекспировского героя — Отелло».[40]

В «Подростке» и Аркадию Долгорукову, и его отцу, Версилову, при осмыслении своего положения припоминаются сходные ситуации из «Отелло» (VIII, 234). В конце романа Версилов рассказывает о своих отношениях с матерью Аркадия, бывшей крепостной. Он вспоминает сцену, происшедшую незадолго перед разлукой, когда уже давно перестал ласкать и любить ее, но вдруг незаметно подошел на цыпочках и поцеловал. Она восприняла это как подачку, как милостыню и истерически зарыдала. Воспоминание об этом тяжелым грузом легло на душу Версилову и ассоциировалось у него с тремя великими произведениями разных художников, в том числе с «Отелло»: «Это подобно, как у великих художников в их поэмах бывают иногда такие *больные* сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны, или встреча беглого каторжника с ребенком, с девочкой, в холодную ночь, у колодца, в Misérables Виктора Гюго; это раз пронзает сердце, и потом навеки остается рана» (VIII, 401).

Тут же в пушкинской традиции дается трактовка характера Отелло. Версилов говорит, и сын повторяет, что «Отелло не для того убил Дездемону, а потом убил себя, что ревновал, а потому, что у него отняли его идеал» (VIII, 219). Аркадий это понял потому, что сам был в положении Отелло по отношению к Вере Николаевне Ахмаковой.

В «Братьях Карамазовых» эта оценка дана в развернутом виде от имени автора со ссылкой прямо на Пушкина для разъяснения чувства ревности у Мити Карамазова по отношению к Грушеньке. Здесь использован прием характеристики по контрасту. «Отелло „не ревнив, он доверчив“, заметил Пушкин, и уж одно это замечание, — пишет автор, — свидетельствует о необычайной глубине ума нашего великого поэта. У Отелло просто размозжена душа и помутилось все мировоззрение его, потому что *погиб его идеал*. Но Отелло не станет прятаться, шпионить, подглядывать: он доверчив. Напротив, его надо... наталкивать, разжигать с чрезвычайными усилиями, чтоб он только догадался об измене. Не таков истинный ревнивец. Невозможно даже себе представить всего позора и нравственного падения, с которым способен ужиться ревнивец безо всяких угрызений совести. И ведь не то, чтоб это были все пошлые и грязные

эгоистом на деле» (Творчество Достоевского. Сб. статей и материалов под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921, стр. 26). В окончательный текст романа это не вошло. Грановский, по свидетельству Достоевского, послужил для него одним из прототипов Степана Трофимовича Верховенского в романе «Бесы».

[40] Далее Л. Гроссман пишет: «Характерна внешность Рогожина: у него курчавые черные волосы, широкий и сплюснутый нос, выдающиеся скулы, грубая нижняя часть лица, огненные глаза. Автор не раз называет его „черномором“, „черноволосым“, „мрачным“. Не случайно внешний облик Парфена близок к типу венецианского мавра — он так же исключителен в своей страсти и ненависти» (Л. Гроссман. Достоевский. Жизнь замечательных людей. М., 1963, стр. 425—426).

души. Напротив, с сердцем высоким, с любовью чистою, полною самопожертвования, можно в то же время прятаться под столы, подкупать подлейших людей и уживаться с самою скверною грязью шпионства и подслушивания. Отелло не мог бы ни за что примириться с изменой, — не простить не мог бы, а примириться, — хотя душа его незлобива и невинна, как душа младенца. Не то с настоящим ревнивцем: трудно представить себе, с чем может ужиться и примириться и что может простить иной ревнивец! Ревнивцы-то скорее всех прощают, и это знают все женщины» (X, 57—58).[41]

Наиболее сложную форму использования шекспировских образов для характеристики своих персонажей Достоевским можно наблюдать в романе «Бесы» (1872). Здесь наличествуют не отдельные более или менее случайные реминисценции, а строго продуманная и выдержанная система образных аналогий в отношении двух действующих лиц романа — Николая Ставрогина и его собутыльника в молодости капитана Лебядкина. Оба они уподобляются автором, правда через восприятие другого персонажа, двум героям из шекспировской хроники «Генрих IV» — принцу Гарри и Фальстафу.

Образ Фальстафа давно привлекал внимание романиста. Еще в одной из ранних повестей, в «Маленьком герое» (1859), ему уподобляется муж главной героини рассказа господин М., охарактеризованный в резко сатирическом плане. Его характеристика — острый памфлет на ту «особую породу растолстевшего на чужой счет человечества, которая ровно ничего не делает, которая ровно ничего не хочет делать и у которой от вечной лености и ничегонеделания вместо сердца кусок жира» (II, 149). Это не столь безобидное существо, каким выглядит шекспировский Фальстаф, обжора, шутник и забулдыга, опустившийся и выбитый из жизненной колеи. Фальстаф Достоевского принадлежит к хозяевам жизни, которые «почти уверены, что у них чуть ли не весь мир на оброке», он еще крепко держится в седле. Господин М. относится к разряду «прирожденных Тартюфов и Фальстафов, которые до того заплутовались», что сами уверились в том, будто и свет стоит на плутовстве и «их плутовство-то и есть честное дело». Болтуны и фразеры, не имеющие ни стыда, ни совести, они прикрывают свои грязные дела фразами о «своей глубочайшей симпатии к человечеству» и карают под видом романтизма «все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы». Напомним итоговую характеристику: «исполинский, донельзя раздутый мешок, полный сентенций, модных фраз и ярлыков всех родов и сортов» (II, 150). Этот Фальстаф горд, самолюбив и мстителен.

В «Униженных и оскорбленных» (1861) с Фальстафом сравнивается собутыльник купецкого сына Сизобрюхова, некто Архипов, эпизодическая фигура, «тоже что-то вроде купца или управляющего», шляющегося по откупам, «бестия, шельма», «Иуда и Фальстаф, все вместе, двукратный

---

[41] См. также строки записной книжки Достоевского, где дан первоначальный вариант этого отрывка (в кн.: Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1935, стр. 188).

банкрут и отвратительно чувственная тварь с разными вычурами» (III, 106). Наконец, в романе «Бесы» в роли Фальстафа выступает капитан Лебядкин, сопровождающий Николая Ставрогина в его похождениях в столице. Эти похождения и попойки не описываются в романе, о них упоминается как о деле прошедшем. В самом же романе Лебядкин выступает как беспробудный пьяница, чревоугодник, шантажист и сочинитель любовных стихов к Лизе Дроздовой, в которую влюблен. Это оригинальный русский вариант Фальстафа.

Степан Трофимович Верховенский говорит о Лебядкине: «...это, должно быть... какой-нибудь бывший характер, burlesque, над которым все смеются и который сам позволяет над собою всем смеяться, лишь бы платили деньги» (VII, 155). И в этом отношении он ближе к шекспировскому герою, чем г. М. из повести «Маленький герой». Но в нем есть и черты, каких нет в шекспировском Фальстафе или они у него не развиты: он шантажист, вымогающий у Ставрогина деньги за сестру, юродивую хромоножку, на которой тот тайно повенчан; он находит наслаждение в мучительстве, в истязаниях сестры. В отличие от прежних Фальстафов этот дан в действии.

Социальный смысл этой разновидности русского Фальстафа истолкован совершенно иначе, чем той, о которой речь идет в «Маленьком герое». Там это плут и мошенник, не утративший своей силы в обществе, представитель господствующих классов, здесь — деклассированный, как и у Шекспира, дворянин, опустившийся и потерявший человеческий облик забулдыга. Жизненность этого варианта тоже очевидна, но автор поступает тенденциозно, примешивая его к революционному движению, которое к тому же представляет в кривом зеркале.

Именами шекспировских героев назвал Ставрогина и Лебядкина Степан Трофимович Верховенский, которого автор делает почитателем Шекспира. Этим приемом писатель пользуется и для характеристики Степана Трофимовича, оторванного от жизни и воспринимающего окружающие явления действительности через литературные реминисценции. В утешение Варвары Петровны Ставрогиной, сильно обеспокоенной беспутным поведением сына, Степан Трофимович уверяет ее, что «это только первые, буйные порывы слишком богатой организации, что море уляжется и что все это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира». Варвара Петровна прочла бессмертную хронику с чрезвычайным вниманием, но «сходства она не так много нашла» (VII, 35—36) и ей самой показалось, что сын больше походит на Гамлета; она сожалеет, что рядом с ним не было «тихого, великого в смирении своем Горацио», который мог бы спасти его. Но у него «никогда не было ни Горацио, ни Офелии» (VII, 157—158).

Ставрогин не выдерживает до конца роли Гарри, не образумливается. Но и гамлетовские черты в нем мало заметны. В нем есть трагическое раздвоение, ироническое отношение к окружающему, большая сила ума и внешняя обаятельность, роднящие его с датским принцем, но внутрен-

няя опустошенность, испорченность и жестокость, не знающая меры, так велики в нем, что подавляют эти привлекательные черты.

Взгляды на Шекспира отца и сына Верховенских писатель делает противоположными. Сыну, Петру Верховенскому, он приписывает отрицательное отношение к Шекспиру, как он приписывал их и революционным демократам: «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается каменьями»[42] (VII, 341). Отец, напротив, ставит Шекспира «выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества» (VII, 395). Вкладывая эти противоположные взгляды на Шекспира в уста «социалиста» и «либерала», сам Достоевский не присоединяется ни к тому, ни к другому. Для него Шекспир велик именно как провозвестник прекрасного будущего, как бы оно ни называлось.

Встречаются в произведениях Достоевского отдельные реминисценции из комедии «Много шуму из ничего» («Маленький герой») и из трагедии «Ромео и Джульетта» («Преступление и наказание»), но они не играют сколько-нибудь существенной роли.

У Салтыкова-Щедрина реминисценции из Шекспира попадаются уже в самых ранних его произведениях. Положение героя повести «Противоречия» Нагибина отчасти напоминает положение шекспировского Гамлета, а его друг Гуров сам рисуется Гамлетом. Узнав о разочаровании Нагибина, он называет его братом по судьбе, ссылается на Шекспира, делает вид, что хочет умереть и декламирует: «Умереть... умереть — уснуть, как говорит божественный Гамлет...» (I, 134). Н. Г. Чернышевский указывает на «гамлетизм» Буеракина из «Губернских очерков», несмотря на различие психологических черт характера Буеракина и Гамлета,[43] и объясняет это сходством положений, в которых находятся Гамлет и Буеракин.

В ряде произведений герои вспоминают об игре Мочалова в роли Гамлета. Вспоминает об этом герой «Губернских очерков» Лузгин, у которого эти воспоминания идут рядом с воспоминаниями о сходках петрашевцев. Число подобных реминисценций немалое. Анализ их дан у Д. Золотницкого.[44] В «Пестрых письмах» писатель изображает в преувеличенно пародийной форме увлечение Шекспиром некоего Семена Семеновича, соседа помещицы Ирины Оконцевой, который «с „Гамлетом“ в руках, с Гамлетом в сердце и с Гамлетом в голове (есть в Москве чудаки, которые до сих пор Мочалова да Цынского[45] забыть не могут!), тут неподалечку, перед Сухаревой башней, в восторженном оцепенении стоит и

---

[42] Ср.: «Парижская коммуна и западный социализм не хотят лучших, а хотят равенства и отрубят голову Шекспиру и Рафаэлю» (Из записной книжки Ф. М. Достоевского. «Русское богатство», 1883, № 1, стр. 5—6).

[43] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, 1948, стр. 290—291.

[44] Д. Золотницкий. Щедрин-драматург, стр. 5—8.

[45] Московский полицеймейстер в 40-х годах XIX в.

мысленно разрешает вопрос: кто выше — Шекспир или Сухарева башня?» (XVI, 303).[46]

В «Губернских очерках» (1857) автор задумывается над вопросом, почему его ямщик обругал мужиков, загородивших при встрече дорогу, и отвечает: потому, что он считает себя выше мужика, так как везет чиновника. Звание чиновника в понимании многих выше человеческого достоинства. Автор цитирует Гамлета: «That is the question! сказал Гамлет, а Гамлет был отличный человек, и не поладил с людьми потому только, что был слишком страстный сторонник правды...» (II, 445).

В публицистических отступлениях ряда произведений 80-х годов писатель с горечью говорит о тяжелом положении русской литературы, которая почти лишена права следовать традициям великих писателей прошлого. В третьем из «Писем к тетеньке», в свое время запрещенном, он с болью спрашивает, когда же настанет конец «трепетам», «когда прекратится пора шипений, науськивающих содействий и пустопорожних трубных звуков» и наступит «пора производительности и исследования?». «Шекспиры, Данты, Шиллеры, Байроны! — восклицает сатирик, — вы, которые говорили человеку о свободе и напоминали ему о совести, — не до вас нам! Мы до того ошалели, что если бы вы явились в эту минуту, мы, не обинуясь, причислили бы вас к лику „мошенников пера" и „разбойников печати"! Не вы теперь нужны, а городовые — что ж делать!» (XIV, 324).

С этим письмом стоит сравнить одно место в заключительной главе «За рубежом» (1881): «Неужто все пропало, все? Ведь было же когда-то время, когда твердили, что без идеалов шагу ступить нельзя! Были великие поэты, великие мыслители, и ни один из них не упоминал о „шкуре", ни один не указывал на принцип самосохранения, как на окончательную цель человеческих стремлений. Да, все это несомненно было. Так неужто же и эти поэты, и эти мыслители, Шекспиры, Байроны, Сервантесы, Данты, были люди опасные, подлежащие упразднению?» (XIV, 266).

Салтыков-Щедрин, как революционный демократ, гораздо острее, чем Гончаров, ставит вопрос о необходимости сохранения традиций мировой прогрессивной литературы, на знамени которой он первым выписывает имя Шекспира как великого поэта-мыслителя.

Обозреть произведения русской литературы, в которых встречаются шекспировские реминисценции, было бы непосильной задачей. Можно лишь сказать, что во многих случаях эти реминисценции являются мимолетными упоминаниями имени великого поэта и его героев, свидетельствующими о возрастающей популярности Шекспира. Но в ряде произведений русских писателей 70-х годов Шекспир воспринимается серьезно и глубоко, как поэт и мыслитель, оказывающий воздействие на умы и сердца тогдашнего поколения русских людей.

---

[46] Полагают, что в лице Семена Семеновича писатель вывел своего друга С. А. Юрьева, известного шекспириста.

Помимо уже рассмотренных выше, необходимо указать и на другие примеры, заслуживающие внимания. Хотя многие произведения, в которых нашли отзвук шекспировские идеи и образы, и не остались в памяти потомства, но в плане нашего исследования они представляют несомненный интерес. Они покажут, как по-разному воспринимался английский поэт в творчестве писателей разных направлений,

В свое время большой известностью пользовались такие писатели консервативного лагеря, как прозаик и драматург Н. Чаев и романист Б. Маркевич. Оба они были большими поклонниками Шекспира. Н. Чаев видит ключ к разрешению всех социальных вопросов в эстетическом развитии общества. «...развитый художественно человек, — пишет он, — мне кажется, не позволит себе низкого дела, даже потому, что оно неизящно; неизящен самый образ подлеца».[47] В романе «Подспудные силы» (1870) выведен студент-математик Корнев, который в Шекспире ищет спасения от всех общественных недугов. «Шекспир в настоящее время, — говорит он, — более чем необходим... Нужны идеалы».[78] Корнев и братия, веруя в мощь британского сердцеведа, ждали от него спасения. Он внесет свет в общество, он прояснит спутанное понятие большинства о долге, нравственности и т. п. Истолковывая шекспировское творчество в духе теории искусства для искусства, Чаев противопоставляет его гоголевскому, обличительному направлению в русской литературе. В этом главный смысл романа.

Сюжетом романа Б. Маркевича «Четверть века назад» (1878)[49] является постановка «Гамлета» в подмосковном имении княгини Шастуновой. Для главного героя романа Гундурова, филолога по образованию и славянофила по убеждениям, участие в спектакле в роли Гамлета — лишь средство уйти от жизненной борьбы. Он давно мечтал сыграть эту роль. И вот представился случай. Для изучения славянских стран он хочет отправиться за границу. Его не пускают. Разочарованный, он едет в имение к тетушке и участвует в постановке «Гамлета» в соседнем имении. Ему не позволяют сделаться ученым, а стать чиновником он не хочет. И он уходит «от всего этого гнета, от тревог жизненной заботы в волшебный, свободный мир искусства, он будет переживать сладостнейшие минуты, какие дано испытать человеку: его устами будет говорить величайший поэт мира и человечнейший из всех когда-либо созданных искусством человеческих типов» (стр. 12). Тем-то и дорого, тем-то и велико искусство, говорит Гундуров, «что в него как святую святых можно уйти и позабыть там все, что гложет, что мутит, снедает наше я» (стр. 40).

---

[47] М. В. К. ‹М. Карнеев›. Н. А. Чаев и его воззрения на театр и значение Шекспира. «Театр и жизнь», 1890, 5 января, № 452, стр. 2. Н. А. Чаев (1824—1890) был членом так называемого Мочаловского шекспировского кружка, возглавлявшегося в 40-х годах в Москве С. А. Юрьевым. В кружок входили также Н. И. Загуляев, А. А. Майков и др.

[48] «Русский вестник», 1870, № 3, стр. 111.

[49] Б. Маркевич. Четверть века назад. М., 1879, ч. I. В дальнейшем ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

Шекспировская трагедия мыслится как произведение, отрешенное от жизни, дающее возможность забыть треволнения жизни. А характер Гамлета понимается как воплощение бессилия, безумия, колебаний, неустойчивости и скептицизма. «Погрузиться еще раз в его бесконечную глубину, — говорит Гундуров, — стих за стихом проследить гениальные противоречия этой изумительно сотканной паутины, немощь, безумие, скептицизм, высокий помысл, и каждой черте дать соответствующее выражение, найти звук, оттенок, жест, и пережить все это в себе, и воспроизвести в стройном, поразительном, животрепещущем изображении — о, какой это великолепный труд и какое наслаждение!» (стр. 12).

Князь Ларион Шастунов полагает, что роль Гамлета удастся Гундурову потому, что характер героя никому так не близок, как русскому, «потому, что одна из принципиальных черт этого характера, его колебания и неустой, никому, кажется, так не понятна, как русскому человеку» (стр. 20).

Игра Гундурова противопоставляется автором игре Мочалова в роли Гамлета. Мочалов — неотесанный алмаз по сравнению с Гундуровым, а это граненый бриллиант. Сам Гундуров говорит о Мочалове, что «полного образа, типа, цельного характера он тебе никогда не давал» (стр. 25).

В романе Б. Маркевича нетрудно разглядеть аристократическое истолкование шекспировского творчества с позиций «чистого искусства». Как верно заметил Н. Михайловский, у Маркевича «даже обширные комментарии к „Гамлету“ имеют целью оттенить благородство душ князя Лариона Шастунова и славянофила Гундурова».[50]

Оба романа рассматривают шекспировское творчество с позиций «чистого искусства». С демократических позиций на творчество Шекспира смотрят писатели Н. Преображенский и М. Забелло. В романе Н. Преображенского «Из кулька в рогожку» шекспировская тема также занимает существенное место. В центре романа — судьба профессора греческого и латинского языков в духовной семинарии, истого поклонника Шекспира Черенасова. Покровительствуемый вольномыслящим архиереем, Черенасов читает курс лекций по литературе, следуя университетской программе, и прививает слушателям любовь к Шекспиру. Черенасов рассматривает творчество Шекспира в ряду других великих писателей, русских и иностранных, обличающих зло. Его ученики цитируют и читают произведения английского поэта наизусть, воспринимая его как носителя идеи человечности. Семинаристы, читающие Шекспира, заражены духом «отрицания» и «обличения».[51]

По изгнании профессора из семинарии за вольномыслие и пропаганду Шекспира семинаристы на прощальной вечеринке читают отрывки из пьес поэта. Дюжий бурсак при всеобщем молчании читает монолог рассуждающего о счастье Генриха V, который завидует жизни простого

[50] Н. М. Дневник читателя. О крокодиловых слезах. «Северный вестник», 1886, № 10, отд. II, стр. 159.

[51] «Дело», 1872, № 1, стр. 57.

труженика, «сну простого земледельца, не знающего тягостных забот и сытого сухим и черствым хлебом».[52]

В романе М. Забелло «Подсечное хозяйство» (1881) почитателем Шекспира выступает народник Могутов, сосланный за участие в студенческих беспорядках из столицы в провинцию. Он помнит наизусть отрывки из «Гамлета», «Отелло», «Юлия Цезаря». Последняя трагедия особенно любима им. Он декламирует из нее свободолюбивые монологи Кассия. Влюбленная в него девушка, Екатерина Дмитриевна Рымнина, дочь предводителя дворянства, узнав, что его любимой героиней является Порция, жена Брута из пьесы «Юлий Цезарь», хочет быть похожей на нее. Испытывая свое мужество, она прокалывает ножом себе руку, и кровь струей течет из ее раны. В романе приводятся большие отрывки из «Юлия Цезаря».

Любимыми поэтами Гордея Могутова являются также Некрасов и Генрих Гейне. Рядом с шекспировскими идут реминисценции из этих поэтов. Окончания романа не последовало. Он оборвался на том месте, где были процитированы Некрасов («Иди в народ! За честь отчизны, за убежденье, за любовь, иди и гибни! Умрешь не даром!..») и отрывок из «Германии» Гейне, где воспевается социализм.[53]

Подражания произведениям английского драматурга в общем малоинтересны. Шекспиру подражают многие второстепенные драматурги и прозаики, чаще всего усваивая лишь внешнюю сторону его творчества и не умея понять и применить его приемы и методы. Шекспиру подражают Д. Аверкиев, В. Крылов, Н. А. Чаев, А. Ф. Федоров, И. В. Шпажинский и многие другие, в прозе — Т. Ардов, Б. Маркевич, Д. Мордовцев и пр.

Критика в свое время указывала на подражание шекспировским пьесам в таких драмах Д. Аверкиева, как «Трогирский воевода», «Ульяна Вяземская», «Каширская старина» и др.[54] Юмористические журналы изощрялись в составлении эпиграмм на «русского Шекспира», называли его «Шекспиром с Сивцева Вражка».[55] Русским Шекспиром

---

[52] Там же, 1872, № 3, стр. 33.

[53] Могутов — не сторонник революционных методов. Он призывает «идти в народ с выводами науки».

[54] См. об этом: Сверхштатный рецензент. Русский театр в Петербурге. «Отечественные записки», 1872, № 11, стр. 148; П. Акилов. Театральные заметки. «Развлечение», 1872, № 6, стр. 90; № 8, стр. 122; 1873, № 3, стр. 46—47; № 44, стр. 299; В-г-н ‹П. В. Засодимский›. Стрижи воротились. «Русское богатство», 1881, № 4, стр. 32—34; Анфиса Чубукова. Письма провинциалки. «Новости дня», 1883, № 120; Русский театр. «Искусство», 1883, № 3, стр. 56 и № 5, стр. 56.

[55] Езоп. Московские театры и зрелища. Малый театр. «Будильник», 1873, № 9, стр. 11; Будущая эпитафия (Шекспиру из Сивцева Вражка). Там же, 1873, № 4, стр. 11; Ян ‹Якунин›. Шекспир с Сивцева Вражка. Там же, № 6, стр. 6; Homo sum. В телескоп. «Зритель», 1883, № 15, стр. 6.

в шутку называли также исторического романиста Д. Л. Мордовцева, который сам говаривал, что у него «шекспировские характеры».[56] Критика не подтвердила этих самопризнаний или, лучше сказать, самообольщений. В романе Т. Ардова «Без вины виноваты» главные герои напоминают Отелло и Яго,[57] в повести А. Потехина «Около денег» старая дева Степанида объясняется в любви своему коварному соблазнителю в манере шекспировской Джульетты[58] и т. д. В иных случаях, правда, подражания были более или менее удачными и, хоть отдаленно напоминая собой шекспировские характеры, выделялись на фоне других бесцветных действующих лиц и несколько оживляли произведение.[59] Но такие случаи были редки.

Внешне близко к подражаниям стоят написанные по шекспировским мотивам такие произведения, как «Степной король Лир» И. С. Тургенева (1870) и «Деревенский король Лир» Н. Златовратского (1880).[60] Несмотря на то что авторы рассказов в самих заглавиях указывают на связь их произведений с шекспировской трагедией, оба произведения являются вполне оригинальными.[61] Тургеневский Мартин Харлов, старик Онуфрий, герой рассказа Златовратского, и некоторые другие образы

[56] Историк-беллетрист. «Русский вестник», 1881, № 5, стр. 153.

[57] См.: Х. Новая русская беллетристика. «Северный вестник», 1877, № 108.

[58] См.: Т о р. Литературные очерки. Джульетта деревни Сгноищева и ее поэтические монологи. «Новое время», 1876, 10 декабря, № 283.

[59] Вот что пишет В. Михневич о драме Д. Аверкиева «Ульяна Вяземская»: «Автор мало отступил от летописного сказания во внешнем ходе драмы, но придал ей шекспировский пошиб и усложнил интригу коварством вымышленного лица, явно сколотого с шекспировского Яго. Вообще влияние Шекспира чувствуется во всей пьесе. Торжковый Яго г. Аверкиева, захудалый боярин Михалко Жирославич — едва ли не самое рельефное лицо в драме». Главный герой Юрий Святославич далек от исторического Юрия. Аверкиев его «выставил каким-то Гамлетом, бесхарактерным, нерешительным резонером, по натуре добрым и мягким, содрогающимся при одной мысли о достижении цели кровавыми насилиями» (К л м. к н д. <Вл. М и х н е в и ч>. Александринский театр. «Новости и Биржевая газета», 1889, 21 января, № 21.

[60] Повесть Вас. Ив. Немировича «Деревенская Офелия», напечатанная в журнале «Всемирная иллюстрация» (1875), не имеет ничего общего с шекспировским образом ни по характеру, ни по судьбе героини. Это обычная история обманутой и брошеной девушки. Названа повесть именем шекспировской героини, вероятно, лишь потому, что это имя было популярным по постановкам «Гамлета». В архивном собрании С. А. Венгерова сохранился датированный 1881 г. рассказ Е. Д. «Деревенская Офелия». Автор увидел в деревне помешанную молодую крестьянку с венком полевых цветов на голове, которая что-то пела. От деда «деревенской Офелии» он выслушивает горестную историю о том, как она была обманута и брошена немцем — управляющим помещичьим имением, любовником помещицы, после чего сошла с ума (Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 337, № 372).

[61] О рассказе Н. Златовратского одесская «Правда» писала, что его «верные бытовые краски... дают чувствовать правдивость встреченной автором в русской деревне аналогии с судьбой шекспировского короля безумца» (1880, 30 января, № 28). Современный историк литературы отмечает в произведениях Н. Златовратского «тонкое знание крестьянской жизни», а рассказ «Деревенский король Лир» считает «одним из самых лучших произведений» писателя. «История эта в описании Златовратского исполнена такого драматизма, что выраженное в заголовке сопоставление судьбы Онуфрия с судьбой короля Лира не кажется профанацией шекспировского образа» (Б. М е й л а х. Русские повести 70—90-х годов. В кн.: Русские повести 70—90-х годов XIX века, т. I. М., 1957, стр. XI).

в этих рассказах представляют собой русские разновидности типов, созданных английским драматургом в своей знаменитой трагедии. Мартин Харлов Тургенева и Онуфрий Златовратского не повторяют шекспировского Лира, несмотря на общность судьбы и ряда основных черт.

Почему же авторы сами указывают на связь их рассказов с шекспировской трагедией? Какую роль она сыграла в создании русскими писателями этих образов? С какой формой литературной связи мы имеем здесь дело?

Мы знаем, что для писателя исходным материалом в творчестве являются жизненные факты. Но бывает и так, что исходным материалом и для него, как и для актера, может быть чужой текст. Временами художественные образы действуют сильнее, чем непосредственные впечатления от окружающей человека среды.[62] Чтение художественного произведения одного писателя другим может в его воображении вызвать целые картины действительности, которые «в момент чтения, да и позже нередко отождествляются с реальной жизнью».[63]

Словесные раздражители, говорит физиология, «представляют собой обобщенные сигналы определенных, подчас очень больших, групп однородных явлений».[64] Чужой поэтический образ, если он близок душе художника, будит его творческую мысль, мобилизует его собственные запасы жизненных впечатлений, вбирает их в себя, теряет то, что чуждо этой душе, и наконец выходит из рук творца как новое, неповторимое создание, которое и похоже, и не похоже на свой прообраз, потому что воссоздает уже картины иной действительности. И чем больше запас собственных впечатлений у писателя, чем талантливее писатель, тем более жизненное и самостоятельное произведение возникает под его пером. Если писатель беден жизненными впечатлениями и беден талантом, то произведение его становится бледной копией оригинала, жалким подражанием образцу. Он не воссоздает таких жизненных ситуаций, которые воздействовали бы на чувства и ум читателя. Только богатство собственных жизненных впечатлений позволяет художнику по мотивам чужого произведения создать живое, волнующее творение.

Шекспировская трагедия вызвала в воображении двух русских писателей сходные впечатления от русской действительности. Эти впечатления смешались в их сознании с впечатлениями от прочитанного и через творческий акт отлились в новую ситему художественных образов, способных взволновать читателя, так как пережиты эмоционально самими писате-

---

[62] См.: П. В. Симонов. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 57. В этюде Д. В. Григоровича «Не по хорошу мил, — по милу хорош» литератор говорит, что «поэзия Шекспира часто вернее действительности», «иное душевное движение в шекспировской поэзии сильнее нас поражает и на нас действует, чем если б мы встретились с ним в действительности» («Русский вестник», 1889, № 1, стр. 52—53). Теодор Драйзер отмечал как-то, что образы русской классической литературы позволили ему «лучше понять жизнь, чем общение с людьми» его собственной страны.

[63] А. Г. Ковалев. Психология литературного творчества. Л., 1960, стр. 39.

[64] П. В. Симонов. Метод К. С. Станиславского. . ., стр. 48.

лями. Они отлились в соответствии с мировоззрением и творческой индивидуальностью у каждого художника по-своему. Так под воздействием трагедии английского поэта возникли на другой национальной почве произведения другого жанра, вобравшие в себя шекспировские традиции, традиции русской прозы и материалы русской современной действительности.

На примере этих рассказов можно убедиться в справедливости мысли И. А. Гончарова о наследственном родстве художественных типов, которые, будучи созданиями великих художников, «остаются навсегда», но писателям последующих времен приходится обновлять их, облекая «в новую плоть и кровь в духе своего времени» (VIII, 11). Дальнейшее развитие шекспировских типов в духе своего времени и своей страны мы и видим в рассказах Тургенева и Златовратского. В более широком смысле это происходит и в жизни и в литературе вообще, как на это и указывал Гончаров.

Помимо общей судьбы — неблагодарность детей, русские «короли Лиры» имеют общие с шекспировским героем черты характера: величавую гордость и слепую уверенность в неограниченности своей власти, прямоту и доверчивость, любовь к почестям. Тургеневский Лир, как и шекспировский, раздражителен, но вместе с тем задумчив и меланхоличен, а под конец и мстителен. Это русский «степной помещик», вспоминающий, как и шекспировский Лир, о бедных, но по-своему.

В рассказе Тургенева громко звучит голос «правосудия народного», осуждающего дочерей Мартына Харлова за их неблагодарность. Раскаяние охватывает и одну из дочерей помещика — Евлампию, эту разновидность Реганы с примесью Корделиевых черт: она становится богородицей у сектантов — чисто русский конец. Трагедия тургеневского «короля Лира» — это трагедия распада дворянских гнезд, подтачиваемых новыми, товарно-денежными отношениями, носителем которых выступает здесь зять Харлова Володька Слеткин, человек без роду и племени, жадный к наживе собственник, сыгравший роковую роль в происшедших событиях.

Деревенскому Лиру Златовратского не в чем раскаиваться и укорять себя. Он не заедал ничьего века. Он мягок, добр, умен и прям, во всем «мирской человек», имеющий много заслуг труженик, явившийся жертвой крушения патриархальных связей. Мотивы, по которым он стал делить свое «королевство» — желание сыновей, ушедших в город на заработки, и неуправка со снохами, каждая из которых тащит из общего добра к себе в дом. И тут проявляются русские национальные черты.

Из рассмотренного материала мы видим, что на процесс восприятия шекспировского творчества русскими писателями накладывает отпечаток та идейно-художественная проблематика, которая была свойственна русской литературе второй половины XIX в. с ее неутомимой жаждой беспощадного анализа социальной действительности с различных точек зрения. Отсюда различие подходов к Шекспиру. Но всех передовых писателей

объединяет то, что они видят в английском драматурге предшественника реалистического искусства, поэта жизненной правды, создающего свои произведения по «законам жизни» и стоящего в ряду других великих писателей.

Шекспир привлекает крупнейших русских писателей в особенности как мастер психологической разработки человеческих характеров. Эта черта его творчества встретила глубокое понимание со стороны таких разных писателей, как Достоевский и Салтыков-Щедрин, внесших свой вклад в истолкование природы шекспировского психологизма.

Признавая в Шекспире величайшего из психологов, эти писатели по-разному подходят к шекспировскому психологизму, и в этом сказывается различие их мировоззрений. Если Достоевский стремится увидеть в творчестве английского поэта что-то непостижимое для разума, таинственное и неисследимое по своим законам биение подсознательного начала, то Салтыков-Щедрин с материалистической основательностью отмечает в творческом процессе Шекспира «определительность ощущений», примат сознания над подсознательными процессами и подчинение психологического анализа идейной основе художественного произведения.

Суждения русских писателей о Шекспире являются примером самостоятельного подхода русской художественной мысли к истолкованию наследия великого английского художника.

Следы шекспировского воздействия на русских писателей обнаруживаются в усвоении некоторых сторон творческого метода драматурга — либо непосредственно, либо через творения других художников, а также в реминисценциях, выполняющих самые разнообразные функции, в подражаниях и, наконец, в создании произведений по его мотивам. Наиболее близкими русским писателям оказываются такие пьесы Шекспира, как «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Генрих IV», «Юлий Цезарь», «Ромео и Джульетта». По количеству заимствованных из него реминисценций «Гамлет» превосходит все другие произведения. Но истолкование шекспировских пьес у писателей разных направлений неодинаково. Более глубокое понимание творчества Шекспира проявляют главным образом писатели-классики и прогрессивные писатели вообще. Подражания Шекспиру не дают, как правило, плодотворных результатов, они характерны для второстепенных писателей. Из произведений, написанных на шекспировские мотивы, выделяются рассказы Тургенева «Степной король Лир» и Златовратского «Деревенский король Лир», представляющее собой интересный образец оригинальной трансформации шекспировского образа на русском национальном материале.

Интенсивно осваивая иноземный литературный опыт, русские писатели не боялись подпасть под чужое влияние и лишиться самостоятельности. «Мы — нация молодая; никакие национальные предубеждения не ослепляют нас, — писал А. Островский, — и мы с открытыми глазами смотрим и открытой душой воспринимаем великие создания великого поэта».[65]

---

[65] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, М.—Л., 1952, стр. 96.

Особую восприимчивость к иноземным литературам Достоевский считал национальной особенностью русских.[66] Эта восприимчивость возникла исторически, ее объективные причины коренились в социальных условиях. Вступившая на капиталистический путь развития позднее многих других западных стран, Россия проходила этот путь в исторически кратчайший срок, и интенсивное усвоение и переработка классического наследия западных народов была для нее необходимостью, от которой во многом зависел ее прогресс.

4

В 70-е годы быстро растет число театров, особенно в провинции. Во многих городах возводятся новые театральные здания. Множатся театральные антрепризы. В столицах идет борьба против монополии императорских театров, увенчавшаяся успехом в 1882 г., когда она была отменена. Но и раньше, несмотря на монополию, в Москве и Петербурге возникают частные театры, обычно недолговечные и ограниченные в своей деятельности, например Народный театр при Политехнической выставке (1872) в Москве, сменивший его Общедоступный театр и др.[1]

На деятельности театров в сильной степени сказывается влияние коммерческого подхода антрепренеров и требований нового буржуазно-мещанского зрителя. Этот неприхотливый, но и невежественный зритель, заполнивший залы театров, увлекается легкой, бессодержательной комедией и опереттой, которая заполоняет русскую сцену. Об Островском кричат, что он исписался. На подмостках всех театров царят поверхностные произведения таких драматургов, как Дьяченко и Потехин, и пошлые пьесы французских авторов в переделке В. Крылова.[2]

Но существовал и другой зритель: передовая демократическая интеллигенция, студенчество, учащаяся молодежь. Эти любители театра предъявляли ему серьезные требования и поддерживали тех актеров, которые рассматривали свою деятельность как служение обществу и передовым идеям своего времени. Вокруг театра идет непрерывная идейная борьба разных общественных течений, определявшая репертуарную политику театров и характер сценической интерпретации пьес. Революционные веяния времени, деятельность народнических кружков и общий подъем освободительного движения не могли не оказать своего влияния на театр. Общаясь с демократической аудиторией, передовые сценические деятели сцены в ней черпали вдохновение и силы для борьбы за передовое, реалистическое искусство и высокую идейность театра. Таким образом,

---

[66] См.: Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. М.—Л., 1929, стр. 309.

[1] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 243—250.

[2] См.: П. П. Гнедич. Падение искусства. «Исторический вестник», 1909, № 1, стр. 123. См. также: А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб., 1884, стр. 41—166. Репертуар провинциальной сцены охарактеризован в кн.: Н. И. Николаев. Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк (1803—1893). Киев, 1898, стр. 87—148.

театр отражал самые противоречивые идейные и художественные тенденции.

Несмотря на неблагоприятные условия для развития сценического искусства в столицах и тем более в провинции, где они были особенно тяжелы,[3] на русской сцене появляются крупные дарования, замечательные деятели театра, воплотившие выдающиеся образы мировой драматургии.[4] Рядом с пошлыми водевилями, сентиментальными мелодрамами и бессодержательными бытовыми комедиями на сцене удерживаются пьесы русской и западноевропейской классики, которая хотя и не занимает ведущего места в репертуаре, но играет существенную роль в развитии русской сценической культуры. Гоголь и Шекспир, Грибоедов и Мольер, Островский и Шиллер — вот драматурги, на которых опираются в своей борьбе с пошлостью и безыдейностью передовые деятели русской сцены. В 70-е годы к этому перечню классических писателей прибавляются Лопе де Вега и Лессинг, а также Пушкин как автор «Бориса Годунова».

Эти драматурги служили маяками, освещавшими путь развития русского театрального искусства, они утверждались на сценических подмостках не без усилий со стороны передовой части русского общества. На этом репертуаре формировалось и крепло творчество не только М. Н. Ермоловой и А. П. Ленского, но и других крупных художников русской сцены, определявших гуманистическую направленность и передовое звучание русского сценического искусства.[5]

Утверждение классического репертуара на сцене наталкивалось в то время на серьезные препятствия. Главными из них были ориентация управляющих казенными театрами и частных антрепренеров на ходкий товар, низкая культура актеров, отсутствие режиссуры, способной в своих постановках осуществлять замысел драматурга и т. п. В этих условиях только настойчивость мыслящей, передовой части деятелей сцены и театральной общественности не давала театру окончательно превратиться в обычное увеселительное заведение.

Среди актеров, которые с полной ответственностью смотрели на свое творчество, Шекспир пользовался особой симпатией. Он был для них школой мастерства. Шекспировские характеры в отличие от действующих лиц большинства пьес, державшихся в репертуаре, однообразных и ходульных, исполнены богатой внутренней жизни; многосторонние и динамичные, они присущи ярким индивидуальным натурам, утверждают лучшие человеческие чувства и дают возможность с увлечением работать над сценическим воплощением авторского замысла, над раскрытием психологии героев, определяемой ходом развития пьесы. Вот почему лучшие актеры тех лет,

---

[3] См.: Л. Н. Самсонов. Пережитое. Мечты и рассказы русского актера. 1860—1878. СПб., 1880; Г. А. Пальм. Театр в провинции. «Исторический вестник», 1912, № 11, стр. 718—741; Б. В. Варнеке. История русского театра. Изд. 2-е, Одесса, 1913, стр. 615—627; С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, стр. 409—420.

[4] См.: Русский провинциальный театр. Воспоминания. Л.—М., 1937.

[5] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 262.

преодолевая косность и рутину, обращались к шекспировским ролям, чувствуя в них особые возможности для творчества, для обогащения своей творческой индивидуальности.

Одним из главных препятствий к постановке шекспировских пьес на императорской сцене было отсутствие трагических актеров. Отмечая, что после смерти К. Полтавцева (1867) в Москве не было трагика, А. Островский сетовал: «Это огромное лишение для публики: потребность трагедии и сильной драмы живет и всегда будет жить в зрителях; драма — душа театра».[6] Еще более длительным было отсутствие трагической актрисы. Само собой складывалось совершенно неестественное положение. «Когда ставили Шекспира, — констатирует современник, — актеры старались всеми силами не попасть в число исполнителей. Классическая пьеса была каким-то карцером, куда сажали за неспособность. Можно себе представить, как такой режим содействовал развитию литературных вкусов».[7]

Особенно такое положение было характерно для Александринского театра в Петербурге, где классический репертуар, и в частности Шекспир, был в загоне. В период 70—80-х годов постановки шекспировских пьес здесь вообще были большой редкостью и отличались низким художественным уровнем исполнения.[8] На таком же уровне шли немногие шекспировские спектакли и в Немецком театре столицы.[9]

Сходное положение с шекспировским репертуаром до середины 70-х годов наблюдалось и в московском Малом театре.[10] А между тем к классике, к шекспировским героическим характерам влеклись передовые круги общества. Потребность в высокой трагедии, как правильно заметил

[6] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, М.—Л., 1952, стр. 135.

[7] П. П. Гнедич. Падение искусства, стр. 130.

[8] Труппой императорских театров в бенефисы артистов Жулевой, Нильского и Савиной были поставлены лишь «Король Лир» (1870) в Мариинском театре, «Гамлет» (1875), «Много шуму из ничего» (1880) в Александринском театре. В репертуаре пьесы не удержались. Только «Гамлет» выдержал восемь постановок, но встретил отрицательную оценку со стороны значительной части критики, а исполнитель главной роли А. А. Нильский сделался предметом насмешек для фельетонистов. М. Г. Савина, игравшая в первом спектакле «Гамлета» Офелию, сразу же отказалась от этой роли, и ее заменила артистка Дюжикова. Писатель И. А. Гончаров намеревался выступить в защиту Нильского, опираясь на свою теорию нетипичности образа Гамлета и невозможности хорошего исполнения этой роли вообще. «Гамлет — не типичная роль, — писал он, — ее никто не сыграет, и не было никогда актера, который бы сыграл ее» (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, М., 1952, VIII, стр. 202). Но эта рецензия осталась неопубликованной и появилась в печати лишь в наше время.

[9] Были поставлены «Укрощение строптивой» (1873) и «Ромео и Джульетта» (1873 и 1876).

[10] Если во второй половине предыдущего десятилетия театр ставит комедии «Укрощение строптивой», «Много шуму из ничего», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Виндзорские проказницы», «Двенадцатая ночь», то в первой половине 70-х годов Шекспир и тут оказывается забытым. Лишь в 1871 г. была возобновлена в бенефис Самарина (Петруччо) с участием Федотовой (Катарина) комедия «Укрощение строптивой», прошедшая с успехом благодаря хорошему исполнению главных ролей, и в бенефис Е. Н. Васильевой поставлена была «Зимняя сказка». Дело меняется только с приходом в театр А. П. Ленского (1876).

А. Н. Островский, живет в зрителях. Об этом свидетельствуют многие факты. Среди них можно отметить возникновение шекспировских кружков в Москве и Петербурге,[11] постановки шекспировских пьес любительскими силами[12] и явную склонность к шекспировским трагедиям, которую проявляли в то время провинциальные актеры. Не было самого захудалого театра в провинциальной России, где хоть раз не был бы сыгран «Гамлет». В шекспировских трагедиях непрерывно выступали провинциальные артисты: А. П. Ленский, М. Т. Иванов-Козельский, Н. К. Милославский, Н. И. Новиков, А. К. Любский, М. К. Стрельский, В. В. Чарский и многие другие. Приезжая в столицы, они дебютировали в шекспировских ролях на московской и петербургской сценах. Все это не могло не оказывать влияния на императорские театры. В середине 70-х годов, например, возникает интерес к шекспировским пьесам в Малом театре, но непосредственным толчком к этому было приглашение в эту московскую труппу провинциального актера А. П. Ленского.[13]

Актеры принялись за изучение Шекспира не только по Полевому и Белинскому, но и по другим, более новым источникам. «С 70-го года, — пишет тифлисская газета, — мы видим уже несколько крупных провинциальных артистов, в репертуаре которых стоит непременно Гамлет, а у иных еще Лир и Отелло.[14] Все они честно стремятся овладеть страшно трудным и страшно богатым материалом, который концентрирует Шекспир в каждой роли, все ищут новых путей для воспроизведения на сцене живых лиц, которые бы, нося печать реальности, хоть сколько-нибудь приближались к идеалам, созданным мировым поэтом».[15]

Художественный уровень шекспировских постановок в провинции чаще всего был чрезвычайно низок. Пьесы шли с большими и неудачными сокра-

---

[11] См.: К. И. Ровда. Шекспировские кружки в Петербурге и Москве. В кн.: Шекспир. Библиография. . ., стр. 589—596.

[12] Помимо московского шекспировского кружка, поставившего за время своего существования (1875—1884) шесть пьес («Гамлет», «Отелло», «Двенадцатая ночь», «Генрих IV», «Кориолан», «Ромео и Джульетта»), любительские кружки в Петербурге, Москве и провинции ставили «Ромео и Джульетту» (см.: «С.-Петербургские ведомости», 1878, 16 марта, № 75), «Венецианского купца» (см.: — б о р —. Грузинский любительский спектакль 3 апреля. Венецианский купец, драма Шекспира в переводе на грузинский язык Дм. Кипиани. «Обзор», 1878, 6 апреля, № 93), «Отелло» (1880; см.: Н. И. Николаев. Драматический театр в г. Киеве, стр. 133). Московские гимназисты мечтают о постановке шекспировских пьес (см.: Голодаевский обыватель. В Петровском парке. «Развлечение», 1875, № 28, стр. 47). О неудавшейся попытке постановки «Гамлета» сообщает «Наш век» (1877, № 20).

[13] С ростом интереса к шекспировским трагедиям в русском обществе связано и приглашение иностранных трупп с шекспировским репертуаром.

[14] По далеко не полным сведениям нами зарегистрированы постановки следующих шекспировских пьес, шедших в провинции в 70-е годы: «Гамлет» (Владимир, Воронеж, Екатеринослав, Казань, Киев, Ковно, Нижний Новгород, Одесса, Пермь, Саратов, Тифлис, Таганрог, Харьков), «Отелло» (Киев, Саратов, Тифлис), «Король Лир» (Кронштадт, Одесса, Саратов, Харьков, Херсон), «Макбет» (Киев), «Ричард III» (Саратов), «Укрощение строптивой» (Воронеж, Одесса), «Зимняя сказка» (Саратов», «Ромео и Джульетта» (Харьков).

[15] «Гамлет» и «Отелло» на тифлисской сцене. «Обзор», 1878, 15 ноября, № 306.

щениями, ставились в случайных костюмах и декорациях при отсутствии слаженности ансамбля и вообще хоть какого-нибудь стремления проникнуть в замысел драматурга. Режиссура была весьма примитивной. Весь интерес зрителя сосредоточивался на исполнителе главной роли, но и тот в большинстве случаев стоял не на высоте.[16]

Тем не менее шекспировская поэзия захватывала зрителя даже при невысоком уровне исполнения и вопреки ему. Интерес к шекспировским спектаклям зрителей всегда оставался неизменным. Наблюдая игру одного из крупных провинциальных актеров в роли Шейлока, В. В. Чарского, не имевшего успеха у московской публики, молодой Вл. И. Немирович-Данченко писал, что этот же артист в провинции может делать большие сборы в шекспировских пьесах. И это было действительно так. «Он твердо и старательно приготовил Отелло, Лира, Шейлока, Гамлета и др.» [17] и, будучи весьма опытным актером со скромным артистическим дарованием, добивался успеха.[18] Но по темпераменту это был холодный резонер без страсти, без эмоций [19] и не мог воплощать шекспировские трагические характеры, требующие высокого эмоционального подъема. Он «не обращает внимания на то, кем его окружают при постановке трагедии», не заботится о целостности, общей продуманности замысла, о соответствии костюмов и декораций изображаемой эпохи, когда выступает в качестве постановщика. И «если он играл шекспировских героев в провинции при таких условиях, даже несколько десятков раз, — пишет критик, — то это вовсе не значит, что он играет их хорошо».[20]

Среди провинциальных исполнителей шекспировских ролей выделялись Н. К. Милославский (1811—1882), М. Т. Иванов-Козельский (1850—

---

[16] Иногда и спектакли некоторых столичных театров были хуже иных провинциальных. Таким был «Гамлет» в Общедоступном театре в Москве 28 июля 1878 г. с участием провинциального трагика С. Ф. Пивоварова. Начав с того, что исполнитель главной роли был больше похож на классического простака, чем на трагического актера, и что все исполнение напоминало пародию на пьесу Шекспира, рецензент пишет, что «самая постановка была, пожалуй, еще хуже игры актеров». В третьем акте Гамлет запнулся о порог и растянулся на сцене под общий хохот. Во время поединка Лаэрт попал шпагой Гамлету в глаз. Удар был так силен, что датский принц растерялся и начал читать заключительный монолог, совершенно забыв умертвить короля, который, походив около королевы, счел за лучшее совсем удалиться со сцены под хохот публики (см.: Л. Дебют г. Пивоварова в роли Гамлета. «Театральная газета», 1876, 30 июля, № 31).

[17] Вл. ‹Вл. И. Немирович-Данченко›. Театр и музыка. «Русский курьер», 1881, 15 февраля, № 43, стр. 3.

[18] См. также: К. К. Б-ский. Казань, 20 марта 1880. «Суфлер», 1880, 13 (25) апреля, № 28, стр. 4.

[19] А. Н. Островский был глубоко возмущен, увидев шекспировскую трагедию в Александринском театре «с хладнокровным трагиком Чарским в роли Отелло», и считал неуважением к памяти «великого Шекспира» выпускать «в роли бешеного африканца равнодушного резонера» (А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 215—216).

[20] Вл. Театр и музыка, стр. 3. Подробный анализ исполнения ролей Отелло и Гамлета и постановки одноименных трагедий дан в брошюре А. Кремлева «В. В. Чарский как артист и антрепренер» (Казань, 1883, 79 стр.).

1898) и А. П. Ленский (1847—1908), ставший позднее, как уже было указано выше, артистом Малого театра в Москве.

Н. К. Милославский, один из популярнейших провинциальных артистов, в 70-е годы завершал свою артистическую карьеру. Он уже не играл Гамлета, но выступал еще в ролях Лира,[21] Шейлока[22] и Отелло. Это был актер каратыгинской школы, большого внешнего лоска и высокой технической выучки. В эти годы он был лучшим королем Лиром провинциальной сцены и в этой роли пользовался успехом у публики.[23] По просьбе Томмазо Сальвини он исполнял в Одессе роли Лира и Шейлока.

Шекспир Милославского принадлежал прошлому. Его манера исполнения имела свои достоинства и производила еще сильное впечатление на зрителей, но уже давно не отвечала веяниям времени. Публика восторженно аплодировала своему любимцу, но вместе с тем проявляла повышенный интерес к новым приемам игры молодых провинциальных артистов М. Т. Иванова-Козельского и А. П. Ленского. Оба они формировались в 70-е годы в провинции как представители сценического реализма,[24] как вдумчивые и серьезные художники. Оба увлекались Шекспиром и серьезно его изучали,[25] оба стремились к наиболее полному раскрытию замысла драматурга. Названные артисты совершенствовали свое мастерство, оставаясь чуткими к общественным настроениям этой поры, и были беззаветно преданы искусству. Но судьба их сложилась различно.[26] Разными были и

---

[21] См.: И. Гаврилов. Минувших дней очарованье. «Казанский биржевой листок», 1870, № 1, стр. 2—3; Харьков. «Король Лир»... на сцене Нового театра. «Театральная газета», 1876, 16 ноября, № 124; Киев. Дебюты Н. К. Милославского. «Король Лир», «Шейлок» и др. «Суфлер», 1880, 13 (25) апреля, № 28, стр. 2—3.

[22] См.: Русский театр. «Одесский вестник», 1875, 18 октября, № 228; Барон Икс ‹Герцо-Виноградский›. «Шейлок» и мои впечатления. Там же, 1875, 19 октября, № 229. «„Шейлок", поставленный в бенефис г. Милославского, — писала газета, — прошел при громадном стечении публики, но далеко не с громадным успехом. Пьеса была плохо срепетована и сыграна... с значительными урезками... Вообще при исполнении пьес Шекспира volens-nolens приходится смотреть сквозь пальцы на большинство исполнителей и сосредоточивать какую-либо требовательность на главном персонаже: спасибо и за то, что хоть временами проявляется мужество обратиться к Шекспиру: тут уж гениальность пьесы сама собою выкупает многое для тех, которые вообще способны наслаждаться Шекспиром» (№ 228).

[23] Через год после смерти артиста один журнал писал о нем: «Он был великим художником, особенно в бессмертных творениях Шекспира» («Музыкальный и театральный вестник», 1883, № 4, стр. 11).

[24] Это в свое время подчеркивала критика. «Г. Иванов-Козельский, — писал петербургский журнал — является ярким представителем реальной школы в драматическом искусстве» («Живописное обозрение», 1881, № 36, стр. 199). Реалистом называет Ленского Александр Соколов (см.: «Суфлер», 1880, 3 апреля, № 49, стр. 2).

[25] См.: М. И. Велизарий. Шекспир на провинциальной сцене. В кн.: Русский провинциальный театр. Л.—М., 1937, стр. 56; М. Морозов. Иванов-Козельский. М.—Л., 1947, стр. 36; А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. Изд. 2-е, М., 1950, стр. 73.

[26] Один из них — А. П. Ленский — был воспитан в семье актера-трагика К. Н. Полтавцева и получил более серьезное образование, другой — М. Т. Иванов-Козельский — вышел из самых низов и преодолел огромные трудности, прежде чем стал выдающимся артистом.

их индивидуальности, и это наложило печать на стиль и манеру их исполнения.

В 70-е годы Иванов-Козельский играл роли Гамлета, Шейлока и Бенедикта из комедии «Много шуму из ничего»; Ленский до поступления в Малый театр (1876) — Гамлета, Петруччо из «Укрощения строптивой» и Ричарда III. Любимой ролью обоих артистов являлась роль Гамлета, над которой они работали много и старательно до тех пор, пока не добились признания. Каждый создал своего оригинального Гамлета.

Иванова-Козельского упрекали в подражательности западноевропейским исполнителям роли Гамлета (Росси, Сальвини, Барнай). Но собственное понимание образа датского принца у него сложилось до того, как он видел этих артистов в пьесе Шекспира. Изучая их опыт, заимствуя отдельные детали, русский артист создавал оригинальный тип Гамлета, продолжая мочаловскую традицию.[27] И для него, как и для Мочалова, Гамлет — «мститель за поруганную справедливость», «гуманист-мыслитель, возмущенный царящей неправдой», но ему были чужды мочаловский «демонизм», мочаловская порывистость. Артисту более удавались «спокойные» сцены. Удивительно, как об этом свидетельствует зритель, составивший подробное описание игры артиста в роли Гамлета, что он подчеркивает те же места, те же фразы, какие подчеркивал Мочалов.[28]

Критик-современник отмечает, что «из всех современных русских Гамлетов г. Иванова-Козельского можно считать самым талантливым. И прежде всего он несомненно умный актер: играет чрезвычайно осмысленно, обдуманно, страстно, стараясь придать фигуре Гамлета живой, яркий образ, тщательно оттеняя подробности, выделяя, насколько возможно, Гамлета сумасшедшего от Гамлета, прикидывающегося сумасшедшим, и делая осязательной ту гармоническую точку, в которой сливаются все противоречия его сложной натуры».[29] Другой очевидец также отмечает удивительную обдуманность роли во всех деталях, «точнейшее обоснование каждого слова, каждой фразы, каждой мизансцены»,[30] что и придавало единство и цельность создаваемому образу.[31] У артиста был мягкий, проникновенный голос. «Такого чудесного и в то же время оригинального тембра я не слышала ни у одного из трагиков — ни русских, ни заграничных»,[32] — вспоминает игравшая с ним артистка. Этот голос придавал игре

---

[27] См.: М. Морозов. Иванов-Козельский, стр. 39.

[28] Там же, стр. 43—48.

[29] В. В. Чуйко. Г. Иванов-Козельский в «Гамлете». «Живописное обозрение», 1880, № 14, стр. 270. Позднее В. Чуйко изменил свою точку зрения (см.: В. Чуйко. Г. Иванов-Козельский в роли Гамлета. «Россия», 1887, № 1, стр. 6—7). Критик утверждает, что артист изображает Гамлета психопатом. Но другие свидетельства опровергают этот взгляд. «Никакой неврастении, как у других Гамлетов», — пишет Велизарий (Шекспир на провинциальной сцене, стр. 57).

[30] М. И. Велизарий. Шекспир на провинциальной сцене, стр. 58.

[31] В рукописи очевидца и будущего актера Красова (настоящее имя — Н. Д. Некрасов), использованной М. Морозовым в его книге о М. Т. Иванове-Козельском, читатель найдет достаточно примеров продуманной игры этого артиста в роли датского принца (см.: М. Морозов. Иванов-Козельский, стр. 43—48).

[32] М. И. Велизарий. Шекспир на провинциальной сцене, стр. 56.

Иванова-Козельского сердечность и задушевность, каких не было у других исполнителей этой роли.

Иванова-Козельского не удовлетворяет ни один из русских переводов трагедии. И взяв за основу перевод Н. Полевого, он производит замены, преимущественно пользуясь при этом переводом А. Кронеберга. Более того, при помощи студентов, знавших английский язык, он стремился разобраться в точном значении каждого слова и заменял, по свидетельству Н. Д. Некрасова, «неудобно выговариваемые выражения своими, более жизненными, правдивыми, еще ярче высказывающими смысл»[33] подлинника.

Исполнение роли Гамлета артистом было очень неровным, в зависимости от настроения, и это приводило к разноречивости в оценках критики. Гастрольная система не позволяла добиться удовлетворительного ансамбля, хотя гастролер и «объяснял каждую сцену товарищам» и требовал «знать роль наизусть».[34]

Гуманистической концепцией проникнуто было исполнение Ивановым-Козельским роли Шейлока. Ему была чужда трактовка его как мелодраматического злодея в традиции, восходящей к английской сцене XVIII в.[35] Он стремился раскрыть в Шейлоке, помимо его жадности к наживе, трагизм человека, у которого отняли все: «и дочь, и все сокровища, и честь его».[36] И если он мстил своим врагам, то мстил за попранное человеческое достоинство.[37]

Находились, впрочем, такие критики, которые не признавали в Иванове-Козельском таланта трагика и советовали ему бросить исполнение ролей в шекспировских драмах.[38] Огромный успех артиста в «Гамлете» не только у провинциальной, но и у столичной публики, засвидетельствован-

---

[33] Цит. по: М. Морозов. Иванов-Козельский, стр. 36. По следам Иванова-Козельского, но дальше, пошел его ученик и последователь, знаменитый впоследствии трагик П. Н. Орленев. Неудовлетворенный всеми прежними переводами шекспировской трагедии, он решил играть по собственному переводу Гамлета. Достав почти все переводы и английский подлинник, он приступил к делу вместе с актером-литератором Ф. И. Двинским. Редактировал перевод Д. Л. Тальников. Контаминация переводов шекспировской трагедии, сделанная из разных переводов Ивановым-Козельским с его собственными изменениями, а также перевод, выполненный артистами Орленевым и Двинским, могут быть интересными во многих отношениях и заслуживают изучения. Экземпляр «Гамлета», по которому играл Иванов-Козельский, хранится в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского.

[34] М. И. Велизарий. Шекспир на провинциальной сцене, стр. 58—59.

[35] См.: М. Морозов. Иванов-Козельский, стр. 34.

[36] М. И. Велизарий. Шекспир на провинциальной сцене, стр. 58.

[37] Судя по рецензиям, иначе понимал образ Шейлока Н. К. Милославский. Он видел в нем прежде всего жадного ростовщика, в котором нет ничего человеческого (см.: Русский театр. «Одесский вестник», 1875, 18 октября, № 228). Против жадности и бесчеловечности героя в зрительном зале возникла целая «антишейлоковская» демонстрация, вызванная односторонностью исполнения роли (см.: Барон Икс. «Шейлок» и мои впечатления», стр. 1).

[38] См.: Н. Волжский. Гастроли М. Т. Иванова-Козельского. «Волжский вестник» (Казань), 1883, 2 октября, № 40, стр. 822—825; П. К. Современная дешевизна на лавры в деле служения сцене. «Русский курьер», 1883, 29 апреля, № 42.

ный прессой,[39] заставляет усомниться в законности и справедливости подобных упреков. Известно, что Иванов-Козельский вызвал к жизни целую толпу подражателей и последователей, среди которых были и такие крупные трагики, как Мамонт Дальский и Павел Орленев.[40]

Подобные же упреки делались и А. П. Ленскому,[41] путь которого к шекспировскому репертуару был исполнен многих трудностей. Вступив на сцену в конце 60-х годов, молодой артист появлялся в ролях Бенедикта («Много шуму из ничего»), Петруччо («Укрощение строптивой»), Гамлета, Ричарда III во многих провинциальных городах (Владимире, Нижнем Новгороде, Самаре, Казани, Тифлисе, Новочеркасске, Одессе и др.), прежде чем выступил на подмостках Малого театра в Москве (1876). Над этими ролями он работал и совершенствовал их на протяжении всей своей жизни. На первых порах ему легче давались роли современных героев, но исключительная добросовестность и упорный труд при подготовке ролей позволили ему добиться высокого мастерства в классическом репертуаре, русском и зарубежном, результатом чего и явилось его приглашение на сцену Малого театра.

Благодаря общению с жизнью провинциальной России в годы революционного брожения 70-х годов молодой артист, обладавший природным дарованием и умом, приобрел большой жизненный опыт. Ему стали близки демократические настрения передовой русской интеллигенции. Его руководящим творческим принципом стал сценический реализм. В комедиях Шекспира он добивался большой художественной выразительности, комедийной яркости и блеска, но не умел еще с достаточной глубиной раскрывать идейный мир шекспировских образов.[42] Огромное значение для творческого развития артиста имел образ Гамлета. Уже в первых своих выступлениях А. П. Ленский пошел по пути самостоятельного осмысления этого сложного и противоречивого образа, привлекательнейшего и вместе с тем труднейшего в мировом репертуаре для сценического воплощения.

Ленский постепенно отходит от традиционного исполнения роли русскими провинциальными трагиками в классической манере и стремится раскрыть психологические мотивы поведения своего героя во всей простоте и естественности. «Такой простой, теплой, человечной и вместе выразительной передачи роли Гамлета, — писал Александр Соколов, — мы до сих пор не встречали». Ленский непохож на Каратыгина. Это актер иного времени, которое «требует реальной правды», и Гамлет-реалист Ленского, как и Гамлет-классик Росси, «одинаково вызывает восторги».[43]

Шекспировские роли, над которыми Ленский работал на провинциальной сцене, шлифовались, обогащались новыми оттенками, глубже осмы-

---

[39] См.: Не спрашивай, кто я ‹А. Соколов›. Г. Иванов-Козельский в роли Гамлета. «Суфлер», 1880, 23 марта, № 22.

[40] См.: Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.—М., 1961, стр. 155.

[41] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., 1955, стр. 81—82.

[42] Особенно долго не давался ему образ Петруччо в комедии «Укрощение строптивой» (см.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский, стр. 67).

[43] «Петербургский листок», 1875, 4 (16) марта, № 43.

слялись в последующей деятельности артиста на сцене Малого театра в Москве. Когда он пришел в Малый театр, там уже была молодая М. Н. Еромолова, вокруг которой сгруппировалась молодежь, поставившая своей целью всеми силами бороться с пошлостью и рутиной в театре. Ее любимыми драматургами были Грибоедов, Шиллер, Лопе де Вега, Островский, Мольер, Гоголь. Но Шекспир был особенно любим. Он открывал широкие возможности для совершенствования мастерства и вместе с тем требовал особой ответственности.

С приходом Ленского возобновляются шекспировские комедии, в которых достойным партнером Ленскому становится Г. Н. Федотова, игравшая с большим блеском, страстно и темпераментно комедийные роли. В их исполнении новым светом озарилось яркоцветное комедийное творчество британского драматурга. В раскрытии комедийных образов Шекспира они не знали соперников не только на русской сцене, но и за рубежом. Возобновляется «Гамлет» (1877) с участием Федотовой (первые четыре спектакля) и Ермоловой в роли Офелии. Тогда же ставятся «Венецианский купец» с Вильде в роли Шейлока, Федотовой в роли Порции и Ленским в роли Бассанио, «Ричард III» с Ленским в заглавной роли, Ермоловой в роли леди Анны и Федотовой в роли королевы Маргариты. Затем осуществляются постановки комедий «Много шуму из ничего» (1880) с участием Ленского (Бенедикт) и Федотовой (Беатриче) и «Мера за меру» (1880) с Ермоловой в роли Изабеллы и наконец дается трагедия «Ромео и Джульетта» (1881) с Ленским (Ромео) и Ермоловой (Джульетта). Этими постановками шекспировский репертуар надолго утверждается на подмостках Малого театра.[44] Он завоевывает себе место на сцене театра лишь благодаря настойчивости передовых артистов, избиравших пьесы Шекспира для своих бенефисов, и вопреки репертуарной политике руководства императорскими театрами.[45]

Инициатива возобновления шекспировских пьес в Малом театре принадлежала Ленскому и Ермоловой. К моменту вступления в труппу Малого театра Ленский сформировался в крупного художника сцены, порвавшего с театральной рутиной, штампами и фальшивым декламаторством. Вместе с Ермоловой и Федотовой он утверждал на русской сцене Шекспира как великого поэта действительности, как художника-реалиста. Но если Ермолова была трагической актрисой героического театра, то Ленский и Федотова были талантливыми художниками психологической драмы и высокой комедии. Всех их в шекспировском репертуаре привлекали высокая гуманистическая тема, яркий жизнеутверждающий реализм, позволявший во всю ширь развернуться их мощным сценическим дарованиям. Через произведения Шекспира они утверждали пафос свободной мысли и свободной человеческой воли.[46]

Обращение передовых артистов к шекспировским пьесам во второй половине 70-х годов происходит в обстановке повышенного интереса к шекс-

---

[44] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 374—388 (гл. «Шекспир»).
[45] См. там же, стр. 525.
[46] См.: С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова. М., 1953, стр. 333.

пировскому творчеству со стороны передовых кругов русского общества; рядом с Лопе де Вегой и Грибоедовым, Шиллером и Гоголем, Бомарше и Островским, пьесы которых входят в репертуар столичных и провинциальных театров, Шекспир участвовал в общественном возбуждении, в повышении чувства человеческого достоинства.

Понятно, с каким интересом шекспировские спектакли Малого театра встречались зрителями. Приветствуя постановку в Малом театре комедии «Укрощение строптивой» с участием Ленского в качестве дебютанта и связывая этот факт с подъемом общественного движения в России,[47] театральный критик писал: «Точно из пыльного, грязного города, где был в долгой неволе, вырвался я на чистый воздух, в зеленый прохладный лес, смотря и восхищаясь творениями великого Шекспира». «Я не могу дать объяснения, — прибавлял он далее, — почему я, думая о шекспировской комедии „Укрощение строптивой“, заговорил вдруг о свободе».[48]

Успех шекспировских постановок в Малом театре определялся исполнителями главных ролей. Вся тяжесть их ложилась на плечи Ленского, Федотовой и Ермоловой. Кроме них, в труппе не было артистов для исполнения ведущих ролей в иноземном классическом репертуаре. Да и для второстепенных ролей трудно было подбирать исполнителей, так как они были воспитаны на бытовом и водевильном репертуаре. Редко удавалось добиваться ансамбля. Невнимание к оформлению спектаклей, почти полное отсутствие режиссуры, которая подходила бы к осуществлению спектакля как целостного сценического зрелища, вольное обращение с текстом, необоснованные купюры, устранявшие все, что не связано с главной интригой, неудовлетворительность переводов — все это было серьезным препятствием в раскрытии идейно-художественного содержания классических пьес вообще и шекспировских в особенности.[49]

Отсюда неровность сценического исполнения шекспировских произведений. Большие сокращения в «Венецианском купце» и бледное исполнение роли Шейлока артистом Н. Е. Вильде помешали успеху спектакля, несмотря на превосходное исполнение роли Порции Федотовой и роли Бассанио Ленским. Противоречивые оценки критики вызвала постановка «Ричарда III» с Ленским в заглавной роли, Федотовой в роли королевы Маргариты и Ермоловой в роли Анны. Неудачным был также спектакль «Ромео и Джульетта». В пьесе были произведены большие купюры, в результате чего была устранена тема примирения враждующих родов, звучащая в конце трагедии как мажорный, жизнеутверждающий аккорд. Не было поэтического фона, который воссоздал бы атмосферу эпохи Воз-

---

[47] Прежде люди «не знали, куда девать свои силы, не находили задач по себе, — читаем мы в рецензии, — теперь все это есть, и если вы честолюбивы, хотите славы, преследуете широкие задачи — идите! Все это перед вами — идите биться за честь, жизнь, за свободу людей! Силы нужны громадные, задача широкая. . .» (А. Д. По поводу открытия императорских театров. «Укрощение строптивой». «Театральная газета», 1876, 19 августа, № 40, стр. 156).

[48] А. Д. По поводу открытия императорских театров, стр. 156.

[49] См. об этом в кн.: Н. Г. З о г р а ф. Малый театр. . ., стр. 385.

рождения, отсутствовал ансамбль. На примере этих спектаклей ярче всего видны слабые стороны в раскрытии идейно-художественного содержания шекспировских пьес в Малом театре.

Лучшими достижениями Малого театра в шекспировском репертуаре были комедии Шекспира и «Гамлет», а также отдельные роли в других шекспировских постановках, исполнявшиеся Ленским, Федотовой и Ермоловой. Участие Ленского и Федотовой в комедиях Шекспира неизменно обеспечивало им полный успех. Великолепной была игра обоих артистов в комедиях «Укрощение строптивой» и «Много шуму из ничего». Критика оспаривала понимание Ленским роли Петруччо, которую он позднее переосмыслил, но замысел свой он воплощал безукоризненно. «Какой это славный, опытный актер, — писал о Ленском рецензент. — Я могу сказать про него, что он не совсем так понял свою роль, но к этому должен прибавить, что он был безукоризнен, без малейшего пятнышка, играя роль Петруччо *так, как он понял ее*». Самарина, игравшего эту роль, «упрекали за то, что он слишком мягок, — г. Ленского мы упрекнем, что он был слишком суров. Петруччо не бандит какой-нибудь, как его изображал г. Ленский, а человек с сердцем, без ехидства. Петруччо — это веселый малый, храбрый рубака, хороший товарищ, но вовсе не воплощенная злость, каким переделал его г. Ленский, в котором не было заметно ни одного сердечного порыва, ничего такого, за что бы могла его полюбить женщина — ... и такая, заметьте, как Катарина. Петруччо-Ленский покорил ее только грубою силой, а вследствие этого является ничем не мотивированною искренняя любовь к нему Катарины».[50]

Впоследствии, при возобновлении «Укрощения строптивой», Ленский играл Петруччо человеком сильным не только физически, но и нравственно, который своими высокими душевными качествами, нежностью, теплотой завоевывал сердце Катарины. Взбалмошная, но по природе не злая, с крайне испорченным характером, Катарина в исполнении Федотовой покорялась, «уступая шаг за шагом, могучей воле человека». Целою вереницею сцен Федотова показывала, как изменялся характер Катарины. И эта метаморфоза была естественной. Она видна была не только в словах, но и в жестах, взглядах. Игра артистки была ровной, во всем выдержанной и цельной. «Федотова не играла — она жила», — пишет рецензент.[51]

К началу 70-х годов Федотова была уже зрелым мастером. Шекспировские роли, над которыми она работала в 60-х годах, были доведены ею до высокого совершенства.[52] Игра ее отличается сторогой обдуманностью

---

[50] А. Д. По поводу открытия императорских театров, стр. 156.

[51] Там же.

[52] В 60-е годы Г. Н. Федотова под руководством И. В. Самарина работала над рядом шекспировских ролей. Она выступала в отрывках из роли Джульетты, играла Офелию, Корделию, Бианку («Укрощение строптивой»), Елену («Все хорошо, что хорошо кончается»), Оливию («Двенадцатая ночь»), Изабеллу («Мера за меру») и Катарину («Укрощение строптивой», 1871). Эти роли были большой школой для артистки (см. об этом: Г. Гоян. Гликерия Федотова. М.—Л., 1940, стр. 83—94). Большую помощь артистке в ее работе над шекспировскими ролями оказывала театральная критика в лице А. Н. Баженова и А. И. Урусова (см. там же).

ролей во всех деталях, которые были подчинены общему замыслу, и яркостью и полнотой чувства. Она дорожила каждой деталью шекспировского текста, через которую раскрывался человеческий характер. Если прежде она не умела передать и усвоить основной тон роли Беатриче, то теперь (1880) артистка ведет с тщательной обдуманностью эту роль и вкладывает в нее «огонь заразительного одушевления», наполняет «яркой жизнью, которая, по словам критика, захватывала зрителя, завладевала его сердцем, заставляла его трепетать от эстетического восторга». В шекспировских комедиях «Много шуму из ничего» и «Укрощение строптивой» Федотова «поднималась на высшие ступени торжества своего таланта, с истинной гениальностью умея показать трепет любви, умышленно скрываемой под маской непокорного, бунтующего задора»; [53] Ленский, игравший роль Бенедикта, подчеркивал в своем герое душевную чистоту и обаяние, честность и веселый нрав человека, который от отрицания любви и брака неожиданно для самого себя переходил к влюбленности, изумлявшей и его самого и зрителя.[54]

Высокого мастерства достигает Ленский в исполнении роли Гамлета. Его игра стала уверенной и осмысленной. На понимании роли несомненно отразились настроения современной ему демократической интеллигенции. Ленский своим толкованием образа Гамлета «подводил зрителя к пониманию всей опасности бездеятельности, излишних рефлексий, нерешительности, слабости воли», хотя и не подчеркивал нарочито энергии и активности, не давал сильного и решительного героя. Как и другой русский Гамлет,[55] Ленский был силен в язвительных насмешках, страстных обличениях, презрении к носителям зла, но слишком мягок и бессилен. Воля к борьбе вспыхивала в нем лишь на мгновения и быстро гасла.[56]

В Ричарде III артист не нашел средств для выражения трагического пафоса, определяющего поведение изображаемого им героя. Он углубился в психологизм и ослабил силу и целеустремленность в мощном характере Ричарда.[57] Зато Федотова создала незабываемый образ королевы Маргариты, этой трагической фигуры, ужасной в своей злобе и обреченности.[58]

Ермоловой долго не приходилось играть в шекспировских ролях, соответствующих ее дарованию,[59] и только к концу десятилетия она выступает в близких ей ролях Джессики («Венецианский купец»), леди Анны («Ричард III»), Офелии («Гамлет»), Изабеллы («Мера за меру») и Джульетты («Ромео и Джульетта»). Наибольший успех артистка имела в ролях Офелии, Изабеллы и Джульетты. Роль Офелии она исполнила

---

[53] Г. Гоян. Гликерия Федотова, стр. 169—170.

[54] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 375—376.

[55] М. Н. Иванов-Козельский.

[56] Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 382. См. также: К. Московский фельетон. Г. Ленский в «Гамлете». «Новое время», 1877, 5 марта, № 365.

[57] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 384.

[58] См. там же.

[59] Она исполняла роли Бианки в комедии «Укрощение строптивой» (1871) и Геро в комедии «Много шуму из ничего» (1877).



М. Н. Ермолова в роли Офелии. Малый театр. 1880-е годы. Фотография.
Ленинградский театральный музей.

первый раз в 1878 г.[60] и потом повторяла в 1883 и 1891 гг., и всякий раз перед зрителем возникал поэтичный и обаятельный образ «тихой, чистой, невинной и глубоко любящей» девушки. Критик отмечал, что в лице Ермоловой «мы имеем дело с первоклассной Офелией», возвышающейся не только над русскими исполнительницами этой роли, но и над итальянскими и немецкими. У большинства исполнительниц этой роли Офелия привлекает внимание зрителя только в сцене сумасшествия, до этого же она остается незаметной, бесцветной.[61] Не то в исполнении Ермоловой. Уже по тому, как она ведет сцену с Гамлетом в третьем акте, зритель полон тревоги, что с нею случится что-то недоброе, что это чистое создание «будет охвачено психическим расстройством». Сцену сумасшествия Ермолова проводила «с такими тонкими нюансами и правдивыми штрихами..., что громы рукоплесканий, провожавшие ее после этой сцены, и единодушные бесчисленные вызовы, казалось, действительно были благодарной признательностью за художественное наслаждение, доставленное высокодаровитой ее игрой. Это была настоящая Офелия, лучшая из когда-либо виденных нами».[62] Характер исполнения Ермоловой роли Офелии был таков, что зритель, по словам биографа артистки, не прощал Гамлету гибели Офелии. Своим исполнением Ермолова вносила в образ Гамлета «неизгладимую черту черствости и себялюбия» и углубляла трагизм героини.[63]

В драме «Мера за меру» (1880) артистка сыграла роль Изабеллы в свой бенефис. Эта пьеса почти не исполнялась до того за рубежом и на русской сцене, и роль Изабеллы считалась невыигрышной. Что привлекло русскую актрису в образе Изабеллы? Ей показалось, что в характере Изабеллы есть черты, сближающие ее с передовыми русскими девушками 70-х годов, с которыми так близка была артистка.[64] В Изабелле

---

[60] Молодая М. Н. Ермолова заменила в этой роли Г. Н. Федотову. О Федотовой в роли Офелии критик писал: «Офелии мы не видели. Прекрасная дикция и умение держать себя на сцене — вот все, что нашлось у г-жи Федотовой для бедной дочери Полония. Перед нами не было идеального образа тихой, кротко любящей девушки» (К. Московский фельетон. «Новое время», 1877, 5 марта, № 365).

[61] См.: Театральный нигилист. Г-жа Мещерская в роли Офелии. «Петербургский листок», 1878, 25 марта, № 60, стр. 3.

[62] В. Б. Второй выход г. Ленского (Малый театр — «Гамлет»). «Русский курьер», 1883, 3 декабря, № 260.

[63] См.: С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова, стр. 316. Наряду с Ермоловой редкий пример оригинального замысла в исполнении Офелии явила безвременно умершая провинциальная артистка Е. П. Кадмина. В ее исполнении Офелия в первых трех актах была не тихая и покорная девушка, а гордая и властная, молчаливая и сосредоточенно-страстная натура, сдержанная и проницательная, любящая и понимающая Гамлета, о чем свидетельствовал своеобразно произносимый ею монолог о великом, хотя и омраченном уме героя. Но сцена безумия не возвышалась у нее над средним уровнем исполнения (см.: Г. Заметки о театре. «Южный край», 1881, 13 сентября, № 245).

[64] См.: С. Н. Дурылин, М. Н. Ермолова, стр. 90—107. «Семидесятые годы отмечены сильным революционным брожением в низах, — говорит Вл. И. Немирович-Данченко, — молодежь работала только в подполье и отзывалась на спектакли Ермоловой с такой горячностью, с какой не могла отзываться публика партера. Для либеральной и революционной молодежи она была настоящим кумиром» (там же, стр. 109).

актрису привлекли нравственная чистота и высокое чувство долга, сремление к правде и чувство достоинства девушки, противостоящей развращенному миру власть имущих. Изабелла—Ермолова выражала глубокое чувство протеста и вместе с тем осуждала малодушие брата, готового сохранить свою жизнь ценою чести своей сестры. Драма была созвучна современности.[65] Несмотря на слабый перевод Родиславского с сокращениями и искажениями в ущерб социальному смыслу пьесы, несмотря на цензурные изъятия мест, касавшихся религии, морали, законов и т. п., и слабость исполнения многих ролей, драма прозвучала как страстный и смелый протест против социального зла и несправедливости.

Передовая критика по достоинству оценила исполнение Ермоловой роли Джульетты в трагедии «Ромео и Джульетта», хотя на этот раз постановка потерпела неудачу не только в целом, но и в исполнении Ленским роли Ромео. Многие же сцены Ермоловой «были проведены так жизненно, так хорошо, что в зрительном зале все замирало и нельзя было на мгновение оторваться от сцены». Это была действительно Джульетта, какой ее дал поэт, а другой поэт сравнил с «почкой розы, которую пред нашими глазами только что поцеловали уста Ромео и она расцвела в юношеском великолепии».[66] Но и на ней не могла не сказаться слабость общего исполнения и потому критика не была единодушной в оценке ее игры.[67]

Так, преодолевая многие трудности, связанные с целым рядом больших и малых причин, утверждается Шекспир на передовой русской сцене. Результаты борьбы за него передовых артистов скажутся лишь позднее. Тем не менее нельзя недооценивать значения и роли шекспировского репертуара для развития сценических дарований на русской сцене, для утверждения гуманистических идей, реалистического актерского мастерства и здоровых эстетических вкусов.

Шекспиризм как метод творчества был близок передовым русским артистам. Он вполне отвечал традициям русского сценического реализма, традициям Щепкина и устремлениям Островского.[68] И было совершенно естественно, что ученица Щепкина Г. Н. Федотова, например, была замечательной актрисой театра Островского и в то же время подлинной актрисой театра Шекспира.[69] Это можно сказать и о других крупнейших русских

---

[65] «Русские ведомости», 1881, 20 октября, № 283, стр. 3.

[66] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 385.

[67] Там же, стр. 387.

[68] Белинский писал о Щепкине: «Жадно знакомился он с Шекспиром, по мере того как появлялись его пьесы на русском языке. . . Но Шекспир стал у нас даваться на сцене очень недавно», а «русская литература не могла ему представить ролей, сообразных с полнотою его таланта (ибо роли Фамусова и городничего чисто комические). Переводные и переделанные водевили еще менее могли дать ему какие бы то ни было роли» (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, М., 1955, стр. 532). Ученики Щепкина были более счастливы. Они имели уже всего Шекспира в переводе, а также пьесы Островского, которые занимали большое место в их репертуаре.

[69] См.: Г. Гоян. Гликерия Федотова, стр. 162. «Федотова была настоящей артисткой для изображения центральных женских фигур Шекспира, и именно фигур, полных

артистах — Н. М. Иванове-Козельском, А. П. Ленском, М. Н. Ермоловой. «Я страстная поклонница Шекспира, — говорила Федотова. — Его простое, но глубоко захватывающее творчество я ставлю идеалом».[70] В мощном реализме Шекспира нашла, по словам биографа, «могучую поддержку своему стремлению к ... трагической теме» М. Н. Ермолова.[71] Передовые русские артисты утвердили Шекспира на русской сцене как великого реалиста, и это стало традицией в исполнении шекспировских пьес в дальнейшем.

Усвоение русским театром шекспировского творчества проходит в тесном взаимодействии с иноземным театральным искусством. В русской периодической прессе систематически печатаются сообщения о шекспировских постановках в различных зарубежных странах, об исполнении шекспировских ролей Гарриком,[72] Ирвингом,[73] Фехтером[74] и другими артистами. Усиливается приток иностранных гастролеров с шекспировским репертуаром. В шекспировских ролях на русской сцене выступают артисты Паска,[75] Шратт,[76] Невиль[77] и др. Шекспира время от времени ставят постоянно действующие в Петербурге и Москве немецкие театры. В 1877 г. на их подмостках впервые выступает немецкий артист Эрнст Поссарт. В Петербурге, Москве и других городах выступают с чтением целых шекспировских пьес[78] или отрывков из них немецкие чтецы.[79] Выдающимся событием в русской театральной жизни были гастроли знаменитого итальянского трагика Эрнесто Росси (1827—1896).

Росси гастролировал в России несколько раз (1877, 1878, 1890, 1895, 1896). Наиболее впечатляющими были его первые два приезда, совпавшие

сил, активности, либо радостей жизни, либо до злодейства наступательной энергии», — писал А. В. Луначарский (там же).

[70] См.: Г. Гоян. Гликерия Федотова, стр. 164.

[71] С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова, стр. 333.

[72] См.: А. В. Грубе. Биографические картинки. М., 1877, стр. 173—184; Р. Англия в первой половине XVIII столетия. «Русский вестник», 1878, № 7, стр. 183—185.

[73] Ирвинг — исполнитель шекспировских ролей. «Пчела», 1875, № 2, стр. 15; Шекспир и современная английская сцена. Письмо из Лондона. «С.-Петербургские ведомости», 1876, 12 мая, № 130 (подробный разбор игры артиста в «Макбете», «Гамлете» и «Отелло»); Г. Ирвинг. Заметки актера о Шекспире. «Еженедельное Новое время», 1879, № 1—2, стр. 56—59.

[74] См.: Западные сцены... Карл Фехтер. «Театральная библиотека», 1879, № 2, стр. 161—163. Заметка посвящена памяти французского артиста — исполнителя роли Гамлета.

[75] См.: В. «Ромео и Юлия» на немецкой сцене. «Голос», 1873, 30 января, № 30.

[76] W. Г-жа Шратт в «Укрощении строптивой» Шекспира. «Всемирная иллюстрация», 1874, 23 ноября, № 308, стр. 362.

[77] См.: «Пчела», 1875, № 1, стр. 20; «Всемирная иллюстрация», 1875, 1 февраля, № 318, стр. 114. Невиль выступил в Мариинском театре с успехом в роли Отелло, неудачно — в роли Гамлета. Роль Офелии исполняла артистка Шратт.

[78] См.: Ричард Трюшман. «Новости», 1878, 28 октября, № 275. Выступал с чтением трагедий «Макбет», «Король Лир», «Ромео и Джульетта». Отзывы В. Михневича на его выступления печатались в газете «Новости» (1878, 28 октября, № 275; 2 ноября, № 280; 16 ноября, № 299).

[79] См.: «Новое время», 1881, 1 января, № 1740; «Заря» (Киев), 1881, 18 декабря, № 287; 19 декабря, № 279; 20 декабря, № 280; Беседа И. Василевского (Буквы). «Живописное обозрение», 1881, № 1, стр. 15—16.

с нарастанием общественного подъема в нашей стране. Гастроли обычно начинались с Петербурга и Москвы и продожались в провинции. В репертуаре артиста преобладали шекспировские пьесы. Он выступал в «Отелло», «Гамлете», «Короле Лире», «Макбете», «Ромео и Джульетте», «Ричарде III», «Кориолане» и «Венецианском купце».

В отличие от негритянского артиста Олдриджа, игравшего с русскими артистами, итальянский трагик приезжал со своей труппой и своими костюмами. Декорации подбирались на месте из существовавших запасов и не всегда соответствовали исторической эпохе и национальному колориту. Это было тогда в порядке вещей.

Истосковавшаяся по трагедии русская публика принимала итальянского артиста с большой теплотой, переходившей в энтузиазм. Успех Эрнесто Росси нарастал от спектакля к спектаклю, и вскоре его встречали единодушным одобрением и зрители, и рецензенты. По словам одного театрального критика, успех Росси в 1877 г. был солидный, в 1878 г. — колоссальный. Но когда через 12 лет Росси снова посетил Россию, он уже не имел прежнего успеха, хотя и делал большие сборы. Сам он к этому времени постарел, а эстетические вкусы русской публики выросли. К тому же она успела познакомиться с другим итальянским трагиком — Томмазо Сальвини, счастливым соперником Росси.[80]

О труппе, сопровождавшей итальянского гастролера, в русской прессе встречаются самые противоречивые отзывы, но это была, по-видимому, по крайней мере в первые два года гастролей, приличная труппа, в которой, помимо самого Росси, обладавшего выдающимся артистическим дарованием, имелись три-четыре талантливых артиста, которые были достойными партнерами трагика и делили с ним заслуженный успех. Это артист Брицци, исполнитель роли Яго, артистка Катанео, исполнительница ролей Дездемоны и Офелии, и артистка Глек-Паретти — исполнительница роли леди Макбет. Спектакли были хорошо отработаны и шли без суфлера. И все же говорить об ансамбле можно лишь условно. В спектакле все подчинялось тому, чтобы ярче блистал исполнитель главной роли. С этой целью в тексте пьес делались большие купюры, выбрасывались целые куски, в особенности там, где не участвует главный герой, допускались переделки. Подобные сокращения и переделки искажали не только отдельные характеры, но нарушали художественную перспективу и цельность в системе образов драматического произведения.[81]

---

[80] См.: Г‹недич›. Современное обозрение. Петербург. Эрнесто Росси в семидесятых годах и теперь. «Артист», 1890, кн. 7, стр. 91.

[81] См. об этом: Вл. Чуйко. Шекспировские представления Росси. Отелло. «Новости», 1877, 15 февраля, № 44; А. П. ‹А. Плещеев›. Г. Росси в «Ромео». «Театральная газета», 1877, 9 марта, № 49; Незнакомец ‹А. Суворин›. Росси в роли Ромео. «Новое время», 1877, 1 марта, № 361; Пребывание Эрнесто Росси в Петербурге. «Петербургская драматургия», 1878, вып. II, стр. 12—13; Н. Стороженко. Представления Эрнесто Росси. «Артист», 1890, кн. 7, стр. 151; Ив. Иванов. Представления Эрнесто Росси. Там же, стр. 153—155. Авторы этих статей по-разному относятся к сокращениям и переделкам. Безусловно осуждают их В. Чуйко, Н. Сто-

Русская периодическая печать посвящает много внимания выступлениям Росси, анализирует сценическое воплощение шекспировских пьес в спектаклях Росси, высказывает различные точки зрения, часто прямо противоположные, затрагивает общие вопросы развития сценического искусства в России в связи с шекспировской драматургией и т. д. Чтобы определить значение и роль шекспировских постановок Эрнесто Росси на русском театре, необходимы детальное исследование большого фактического материала и его строгий научный анализ, тщательная проверка путем сопоставления различных точек зрения и т. п. Здесь же мы выскажем лишь предварительное и только суммарное впечатление от того огромного материала, который нами просмотрен.

Росси познакомил русскую публику с лучшими произведениями английского поэта и воссоздал на русской сцене ряд незабываемых шекспировских образов, составляющих достояние мировой поэзии. Для этого он обладал всеми данными. Он был одним из замечательнейших художников сцены своего времени, который, помимо громадного природного таланта и необыкновенный техники, обладал широким литературным образованием;[82] игра его была продумана до мелочей. По отзывам прессы, в нем преобладали обдуманность и техника и меньше сказывалось в исполнении так называемое «нутро».[83] Артист обладал необходимыми внешними данными для исполнения на сцене трагического репертуара: прекрасным и хорошо разработанным голосом, сильным и ярким темпераментом, изяществом движений и т. д. В своих лучших ролях, какими были роли Лира, Макбета, Шейлока, он производил потрясающее впечатление на зрителей и доносил до них гуманистическую тему английского поэта. В ряде случаев критика упрекает его в неправильном понимании шекспировских характеров (Отелло, Гамлет),[84] но в том плане, как понимал их артист, он исполнял эти роли безукоризненно.

роженко, Ив. Иванов, оправдывают А. Суворин, критик «Петербургской драматургии» и частично А. Плещеев.

[82] См.: Толя. Эрнесто Росси. «Пчела», 1877, 3 апреля, № 14, стр. 222—223.

[83] По этому вопросу в свое время имела место большая полемика в русской прессе. См.: А. Д. Росси в «Отелло», «Гамлете» и «Макбете». «Московское обозрение», 1877, 5 апреля, № 14, стр. 336—338; А. П-в ‹А. Плещеев›. Первый дебют г-на Эрнесто Росси. «Биржевые ведомости», 1877, 16 февраля, № 45; Тор. Эрнесто Росси в «Гамлете». «Новое время», 1877, 18 февраля, № 350; Вл. Чуйко. Шекспировские представления Росси. II. Гамлет и Макбет. «Новости», 1877, 25 февраля, № 53; Д. Аверкиев. Театральные парадоксы. «Новое время», 1890, 28 марта, № 5057; — и —. Росси в «Гамлете. «С.-Петербургские ведомости», 1877, 20 февраля, № 51.

[84] В неверности замысла и основного тона роли Отелло упрекают артиста А. Плещеев (А. П—в. Первый дебют г-на Эрнесто Росси. «Биржевые ведомости», 1877, 16 февраля, № 45), С. И. Сычевский (Отелло — Росси. «Правда» (Одесса), 1878, 19 мая, № 113), критик газеты «Голос» (Дебют Росси в «Отелло». «Голос», 1877, 18 февраля, № 36). На несоответствие замыслу Шекспира при исполнении артистом роли Гамлета указывает С. И. Сычевский (см.: Эрнесто Росси в Гамлете. «Правда» (Одесса), 1878, 21 мая, № 115). Наиболее обоснованный разбор недостатков в трактовке образов Отелло и Гамлета в исполнении Росси дан позднее в статьях Н. Стороженко и Ив. Иванова («Артист», 1890, кн. 7, стр. 148—149, 151—157). В характере Отелло Росси, по мнению русской критики, выдвигает на первый план «животную страсть» в любви

Театральные критики и рецензенты много спорили о творческом методе артиста. Одни называли его реалистом,[85] другие классиком,[86] одни упрекали в излишнем реализме, доходящем до натурализма,[87] другие в пристрастии к певучести, к декламации,[88] в ходульности, мелодраматизме и неискренности игры.[89] Один из критиков наиболее удачно определил характер сценического исполнения Эрнесто Росси в следующих словах: «В игре его, в высшей степени обдуманной, красивой, эффектной, можно найти смесь реализма, то голого, яркого, возмущающего всю душу, напрягающего нервы до последней степени, то мягкого, выработанного в изящные формы, и той декламаторской школы, даровитой представительницей которой может служить Ристори и лучшие артисты театра французской комедии».[90]

Правильно понять и оценить Шекспира русским актерам помогали крупные знатоки его творчества — московские ученые проф. Н. И. Стороженко и С. А. Юрьев, консультировавшие артистов московского Малого театра.[91] Они были поборниками сценического реализма и глубокими ценителями творчества английского драматурга. Неоценимую помощь артистам при постановке шекспировских пьес оказывала русская демократическая критика, боровшаяся за реализм. В борьбе за реализм и высокое театральное мастерство она опиралась на самого Шекспира, на его понимание театрального искусства. Сами актеры видели в словах Гамлета, обращенных к актерам, целую теорию драматического искусства.[92] Автор одной из статей, опубликованных в самом начале 70-х годов, опираясь на Шекспира, ратует за актера-художника, который, прежде чем присту-

к Дездемоне и ослабляет в нем черты, вызывающие симпатию к нему зрителя. В Гамлете артист подчеркивает деятельную сторону в ущерб мыслительной.

[85] См.: Толя. Эрнесто Росси. «Пчела», 1877, 3 апреля, № 14, стр. 219; Южанин. За неделю. «Московское обозрение», 1877, № 16, стр. 14.

[86] См.: Существует ли теория драматического искусства. «Суфлер», 1879, 1 (13) ноября, № 6.

[87] См.: Е. Т.*** <Евг. Тур>. Теперь и прежде. Письмо в редакцию по поводу представлений Эрнесто Росси. «Вестник Европы», 1877, № 6, стр. 762—776.

[88] См.: —и—. Росси в «Гамлете». «С.-Петербургские ведомости», 1877, 20 февраля, № 51; Дебют Росси в «Отелло». «Голос», 1877, 18 февраля, № 36. От упреков в декламаторстве Росси защищали П. Д. Боборыкин и Д. Аверкиев (см.: П. Д. Боборыкин. Росси в Петербурге и Москве. «Русские ведомости», 1878, 30 апреля, № 108; Д. Аверкиев. Московская драматургия. «Московские ведомости», 1877, 6 апреля, № 80).

[89] Росси — «человек необыкновенно талантливый, — пишет Вл. Чуйко, — но принадлежит собственно к школе мелодраматистов, для которых шекспировская правда без прикрас не по нутру» (Вл. Чуйко. Шекспировские представления Росси, I, стр. 73).

[90] Незнакомец <А. Суворин>. Росси в Петербурге. «Новое время», 1877, 15 февраля, № 347.

[91] См.: А. Сумбатов. Отношения С. А. Юрьева к сцене за последние три года его жизни. В кн.: В память С. А. Юрьева. М., 1891, стр. 177—194; С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова, стр. 128—134, 138—140; Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 418, 419, 535—537.

[92] В «Записках актера» Н. Стружкина («Театральная библиотека», 1880, № 1, стр. 123—124) излагается шекспировская теория сценического искусства, выраженная в «Гамлете».

пить к работе над ролью, должен обратиться к замыслу исполняемой роли и в своей игре осуществлять этот замысел. Он указывает на монолог Гамлета, навеянный игрой актера, монолог, смысл которого обычно искажается переводчиками:

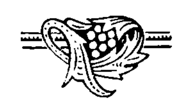
Не дико ли (не странно ли), что этот вот актер
Только в фикции, в грезе страсти
Мог так подчинить свою душу своему замыслу,
Что вследствие его работы худеет все его лицо,
Слезы на глазах, в лице замешательство (сильное волнение),
Разбитый голос, и все его движения (отправления, функции) соответствуют
Своими формами его замыслу? И все из-за чего?
Из-за Гекубы! [93]

Передовые актеры опираются на Шекспира, отстаивая свое человеческое достоинство. И тут для них примером является Шекспир. «И пусть актер, каким бы великим художником ни был, ставит выше всего свое человеческое достоинство! Пусть слова бессмертного Шекспира врежутся навсегда в его памяти: „...человек он был“».[94] Так отзывались великие идеи шекспировского гуманизма в душе простого русского актера.

---

[93] Московские артисты в Петербурге. «Заря», 1870, № 7, стр. 151—152. В том же году статья опубликована отдельной брошюрой. Слабостью статьи является то, что ее неизвестный автор рассматривает работу актера над ролью в отрыве от общего замысла произведения в целом и недостаточно подчеркивает авторский замысел драматурга, а в связи с этим не ставит вопрос об ансамбле.

[94] Н. Стружкин. Записки актера..., стр. 78. Стружкин — провинциальный артист; в «Гамлете» он успешно исполнял роль Полония.





Глава VIII

ГОДЫ РЕАКЦИИ

1

Несмотря на тяжелый цензурный гнет в 80-е годы, демократические традиции в искусстве не прерываются. Продолжается успешная деятельность выдающихся представителей русской литературы, живописи, музыки, театра, утверждающих передовое место русского искусства в развитии мировой художественной культуры. И, как прежде, неразлучным спутником русского искусства является Шекспир. Он так же дорог передовым русским художникам 80-х годов, как был дорог их предшественникам.

В этот период проявляется много новых изданий шекспировских произведений. Публикуются новые переводы драм Шекспира. В качестве переводчиков выступают новые лица; ширятся и углубляются изучение и пропаганда шекспировского творчества в русской критике. Переводятся наиболее значительные работы западноевропейских авторов[1] и издаются труды отечественных шекспироведов. Шекспир привлекает внимание народнической критики. Шекспиром интересуются писатели: Г. Успенский,

[1] М. Гизо. Исторические и критические заметки к трагедиям Шекспира. Пер. А. М. «Русский музыкальный и театральный вестник», 1882, № 1, стр. 1—3; № 3, стр. 1—2; № 4, стр. 1—3; Л. Бёрне. «Гамлет» Шекспира. В кн.: Л. Бёрне. Из дневника. СПб., 1886, стр. 118—143; Антишекспировская пропаганда в Англии (Бэконовский вопрос). «Суфлер», 1885, №№ 93, 95, 96; Из «Истории Шотландии» Голиншеда, служившей Шекспиру материалом для трагедии «Макбет». В кн.: В. Шекспир. Макбет. СПб., 1887, стр. VII—XXII; Луи Левес. Женские типы Шекспира. Пер. с нем. А. Страхова. С предисловием Н. И. Стороженко. С приложением статьи Даудена «Женские типы Шекспира». Пер. с англ. М. П. Молас. СПб., 1888; Макс Кох. Шекспир. С предисловием, примеч. и дополнениями Н. И. Стороженко. М., 1888; Эдуард Дауден. Житейская мудрость Шекспира. «Русская мысль», 1890, № 1, стр. 119—140; А. Б. Джемиссон. Имоджена. Пер. А. В‹еселовской›. «Артист», 1891, кн. 17, стр. 77—84.

Вс. Гаршин, Д. Мамин-Сибиряк, А. П. Чехов и многие другие, отразившие этот интерес в своих произведениях и переписке. Шекспировский репертуар завоевывает прочное место в русском театре. Главным пропагандистом шекспировской драматургии становится Малый театр. Его крупнейшие артисты стремятся найти в творчестве драматурга проблемы, имеющие значение не только для современной ему эпохи и для его народа, но и для всего человечества, для их родины, для их эпохи. Шекспировские пьесы идут во всех крупных провинциальных театрах, где среди неряшливых и часто низкопробных постановок встречаются и хорошие спектакли, пользующиеся большим успехом у публики. Целая плеяда провинциальных артистов выступает в шекспировском репертуаре. Лучшие из них в качестве гастролеров появляются в Москве и Петербурге. И наконец, большое значение в пропаганде Шекспира имели иностранные гастролеры, игравшие не только в Петербурге и Москве, но и в крупнейших провинциальных центрах.

Театральные постановки вызывают отклики в периодической печати. О Шекспире много пишут, говорят, спорят. Много статей о Шекспире помещает возникший в 1889 г. большой ежемесячный журнал «Артист», статей «иногда нудных, проникнутых тяжелой ученостью», но дававших все-таки «толчок мысли».[2] В иллюстрированных журналах печатается множество картинок-политипажей на шекспировские темы или фотографий актеров в шекспировских ролях. Эти иллюстрации, сопровождавшиеся пояснениями, порою пространными и толковыми, играли свою роль: с их помощью Шекспир часто впервые входил в сознание читателей журнала. Режиссер Н. А. Попов вспоминает, что его детские впечатления о Шекспире базировались на «Всемирной иллюстрации», популярном журнале 70—80-х годов. Рассказы старших о гастролерах, исполнявших шекспировские роли, оставили в нем «сильное впечатление». Затем начались непосредственные впечатления от спектаклей, и среди них «Малый театр со своими шекспировскими постановками». «Сон в летнюю ночь» «определил мое увлечение Шекспиром», — сообщает Н. А. Попов.[3] Дальше шло увлечение чтением шекспировских произведений. Таков был тогда путь многих будущих поклонников английского драматурга.

Расширяется круг читателей Шекспира. Как и прежде, встречаются читатели самые разнообразные. Среди интеллигентов, зараженных «новыми веяниями», людей, порывающих с передовыми традициями 60—70-х годов, наблюдается пренебрежительное отношение к классике, будто бы устаревшей. Интеллигента, пишет Ю. Николаев (Говоруха-Отрок) «вовсе не интересуют Шекспиры и Гете, Канты и Лейбницы, он ждет и подхватывает на лету „новые слова“». Характерная черта новоявленной интеллигенции — «совершенное равнодушие к науке, к искусству, к литературе».[4]

---

[2] Н. А. Попов. Шекспир на моем театральном пути. ЦГАЛИ, ф. 837, оп. 2, ед. хр. 207, л. 37.

[3] Там же, лл. 37, 33, 34.

[4] Ю. Николаев. Литературные заметки. «Московские ведомости», 1891, 9 ноября, № 300.

Но читатель со здоровым эстетическим вкусом тянется к подлинной художественной литературе, к писателям-классикам, среди которых не последнее место занимает Шекспир.[5] И, может быть, самым примечательным для рассматриваемого периода является приобщение к шекспировской поэзии демократического читателя, читателя из низов. В бесплатных читальнях Петербурга, посещаемых преимущественно рабочими, Шекспир стоит по читаемости на тринадцатом месте, уступая лишь беллетристам, но из драматургов он на первом месте.[6]

А в это время идут споры о том, доступен ли Шекспир читателю из народа и вообще нужен ли он ему? «Московские ведомости» категорически заявляют: «Народу чужд Гамлет».[7] Критик той же газеты С. Васильев (Н. Флеров) допускает возможной постановку для народного зрителя лишь «Короля Лира».[8] Характерно, что и французский социолог и философ М. Гюйо, книга которого в переводе пользовалась у нас распространением, полагает, что драмы Шекспира «способны возбудить в людях скорее жестокие, тяжелые чувства», сходные с чувствами испанцев, присутствующих при бое быков, «чем истинно эстетические эмоции». «Их не интересует анализ характеров».[9] Подобные мнения высказывались и в русской печати.

Исходя из недоступности Шекспира читателю из народа, предприимчивые русские издатели начинают издавать всевозможные переделки и пересказы шекспировских пьес для народа.[10] Эти переделки часто до неузнаваемости искажают произведения драматурга. В повести И. Щеглова-Леонтьева «Около истины» остроумно высмеиваются подобные переделки. Толстовец Леонтий Мусатов переделывает для народа шекспировские трагедии, изменяя и русифицируя самые заглавия их. Под его пером «Король Лир» преобразуется в «Строптивого старика Никиту», а «Гамлет, принц датский» — в «Гаврилу, нутряного человека». В этой переделке последователя Толстого Гамлет «опрощается», «доходит до истинного понимания жизни и из принца делается простым печником».[11]

На вопрос, доступен ли был в то время Шекспир читателю из народа и в каком виде, ответила группа учительниц Харьковской воскресной

---

[5] По данным городской бесплатной библиотеки в Москве, из иностранных писателей по спросу первые места в 1886 г. занимали: Купер (1352), Дюма (1084), Эмар (1072), Шпильгаген (772), Гюго (722), Диккенс (526), Шекспир (505), Ауэрбах (498) и т. д., из русских на первом месте стояли Л. Толстой, затем Тургенев. Шекспир стоял по читаемости наравне с А. Островским. Надо иметь в виду, что драматическая поэзия всегда менее доступна, чем беллетристика. И однако же Шекспир стоит на одном уровне с Диккенсом (см.: А. Ч-в. Городская бесплатная читальня в Москве за 1886 год. «Русская мысль», 1887, № 8, стр. 203—206).

[6] См.: С. Горянская. Первые бесплатные городские читальни в СПб. «Русская мысль», 1889, № 10, стр. 95—96.

[7] Письма провинциала. «Московские ведомости», 1885, 30 апреля, № 117.

[8] См.: С. Васильев. Театральная хроника. «Русское обозрение», 1891, № 10, стр. 801.

[9] М. Гюйо. Современная эстетика. СПб., 1890, стр. 29.

[10] См. о них далее.

[11] Иван Щеглов. Убыль души. Около истины. М., 1891, стр. 180, 218.

школы под руководством Х. Д. Алчевской, занимавшейся на протяжении ряда лет чтением вслух перед народной аудиторией произведений русской и переводной литературы. В воскресных школах для взрослых читались «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Зимняя сказка». «Король Лир» читался крестьянам одной из деревень Екатеринославской губернии. При чтении велись почти стенографические записи о реакции слушателей и их впечатлениях. Читались и переделки. Оказалось, что Шекспир доступен и лучше воспринимается целиком, в неиспорченном виде, без переделок. Шекспировские пьесы производили сильное впечатление на слушателей.[12] Народоволец П. Ф. Якубович читал шекспировские трагедии «Король Лир» и «Отелло» каторжанам в Сибири. Опасения, что Шекспир недоступен народным массам, рассеивались сами собой. «Мне думалось, — пишет Якубович, — что великан-поэт должен будет потерпеть в этой среде полное поражение, что если он и не покажется смертельно скучным, то единственно благодаря некоторому мелодраматизму фабулы, а отнюдь не глубине психологического анализа и всему тому, чем пленяет Шекспир образованное человечество. Но каково же было мое удивление, когда обе трагедии произвели небывалый, невиданный мною фурор и поняты были приблизительно так, как и следовало понимать!».[13]

А. Амфитеатров рассказывает в своих воспоминаниях о деревенском священнике Мелетии, который «знал наизусть все драмы Шекспира, все трагедии Шиллера, всего Пушкина, свободно цитируя стихов по триста подряд». Он «поминает своих любимцев Байрона, Пушкина и Шекспира» во время богослужебных треб под видом болярина Георгия (он же Гордей), болярина Александра в дни их смерти, а «иноверец агличанин Василий поминался во все дни». Беднягу таскали в консисторию, но он стоял на своем, и если бы ему запретили эти «поминовения», то он снял бы рясу.[14] Поп этот был близок к крестьянам, он читал им шекспировские стихи о Гекубе из «Гамлета», за что мужики и прозвали его попом Якубою. А. Коринфский вспоминает о народном поэте-самоучке Н. Раззоренове, авторе широко известной песни «Не брани меня, родная»: «В высшей степени оригинально было видеть старика-лавочника в длиннополом (московском) полукафтане, декламирующего целые монологи из „Гамлета", „Короля Лира" и других пьес».[15]

Режиссер Н. А. Попов вспоминает, как в юности (80-е годы) он с товарищами разыгрывал Шекспира: «Уехал в деревню и там поставил большой

---

[12] См. об этом: К. И. Ровда. Шекспир перед народной аудиторией. В кн.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, стр. 596—602.

[13] Л. Мельшин ‹П. Якубович›. В мире отверженных. Записки бывшего каторжанина, т. I. М., 1932, стр. 193.

[14] Александр Амфитеатров. Минуты. «Театр и искусство», 1907, № 46, стр. 759. О. Мелетий выведен под именем о. Аркадия в рассказе «Деревенский гипнотизм» (см.: А. В. Амфитеатров, Собрание сочинений, т. 10, СПб., 1911, стр. 244—245, 261—262).

[15] А. К‹оринф›ский. Памяти незаметного человека. «Саратовский листок», 1891, 30 января, № 25.

шекспировский спектакль». В начале 90-х годов, решив стать режиссером народного театра, он оказался в деревне и затеял «дать народу „Лира"». Молодой режиссер уже проверил вкус крестьян в отношении к Мольеру, Гоголю, Пушкину, «не хватало одного: как отнесется русский крестьянин к Шекспиру?», и он «решил дать эту трагедию». Болезнь молодого энтузиаста помешала ему осуществить эту постановку.[16] Позднее он ставил Шекспира в Василеостровском театре в Петербурге для рабочих.

Так самыми неожиданными и извилистыми путями, преодолевая на своем пути всевозможные препятствия, поэзия Шекспира проникала в сердце русского читателя из народа, оставляя в нем свои заметные следы. Об этом хорошо рассказывают харьковские учительницы в своей книге «Что читать народу?».[17] Об этом же пишет Максим Горький. Где-то на заброшенной станции Грязе-Царицынской железной дороги хранил в своей котомке книжки английского поэта молодой рабочий Алеша Пешков. Карауля мешки и шпалы, он «читал Гейне и Шекспира» и мечтал «о каких-то великих подвигах, о ярких радостях жизни», а по ночам, бывало, «вдруг, вспомнив о действительности, тихонько гниющей вокруг, часами сидел и лежал, ничего не понимая, точно оглушенный ударом палки по голове».[18] Так поэзия подвига и радостей жизни сталкивалась в сознании человека из народа с мрачной русской действительностью 80-х годов.

Из фактов проникновения шекспировских произведений в народные массы в 80-е годы было бы ошибочным сделать вывод о том, что Шекспир стал достоянием народных масс в то время. Нет. Читатели шекспировской поэзии из народа были редкостью. Народ в своей массе был безграмотен. Великий поэт не был и не мог быть тогда доступен широким народным массам по той же причине, по какой им не были доступны Лев Толстой и другие классики. Их читали преимущественно образованные люди. Только социалистический переворот, приведший к культурной революции, выводящей народные массы из состояния невежества, делает доступными для них духовные ценности мировой культуры.

В 80-е годы выходит четвертым изданием полное собрание сочинений Шекспира в русских переводах.[19] Из него исключены все переводы А. Л. Соколовского и заменены новыми переводами Д. Л. Михаловского («Король Ричард II», «Король Генрих V», ч. II, «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра»), К. К. Случевского («Зимняя сказка»), П. А. Каншина («Король Генрих IV», чч. I, II и III) и Н. А. Холодковского («Перикл», «Венера и Адонис»). Эта замена несколько улучшала издание, что и было отмечено критикой. Переводы А. Л. Соколовского,

[16] Н. А. Попов. Шекспир на моем театральном пути. ЦГАЛИ, ф. 837, оп. 2, ед. хр. 207, лл. 37—38.
[17] Что читать народу? СПб., т. I, 1888; т. II, 1889; т. III, 1906.
[18] М. Горький, Собрание сочинений, т. XVIII, М., 1963, стр. 123.
[19] Н. В. Гербель. Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. СПб., т. I, 1887; тт. II, III, 1888.

писал неизвестный рецензент, «при всей их добросовестности, отличаются тяжеловесностью выражения и нередко грешат против тоники драматического стиха». Шекспировские сонеты были воспроизведены в прежнем неудовлетворительном переводе Н. Гербеля, «столько же далеком от подлинника, сколько и неизящном».[20] Вступительные статьи и комментарии, теперь устарели и вызвали справедливые упреки рецензента. Биография поэта, составленная П. Н. Полевым по популярным, также сильно устаревшим источникам, не отвечала потребностям времени. Вступительные статьи, предпосланные каждой пьесе, представляли собой в сущности всего лишь сокращенные выписки соответствующих мест из книги Гервинуса, которая в 60-е годы была чуть ли не последним словом немецкой шекспирологии, а теперь воспринималась критически. Давно устаревшей была также статья В. П. Боткина «Литература и театр в Англии». Не удовлетворял читателей также весь ученый аппарат издания, являвшийся, по словам того же рецензента, «скорее излишним балластом, чем полезным дополнением».[21]

«Газета А. Гатцука» выпускает собрание пьес драматурга в виде годового приложения.[22] Пьесы Шекспира выходят также отдельными изданиями в старых и новых переводах, печатаются в журналах.[23]

Тиражи некоторых из этих изданий были по тому времени довольно значительными. В издании дешевой библиотеки А. С. Суворина они часто достигали десяти тысяч. Так, например, трагедия «Король Лир» была издана трижды через небольшие промежутки времени тиражом в двадцать пять тысяч экземпляров (1886 г. — 5000, 1887 г. — 10 000, 1891 г. — 10 000).

---

[20] «Северный вестник», 1888, № 9, отд. II, стр. 147.

[21] Там же.

[22] Драматические произведения Вильяма Шекспира. (Иллюстрированные драмы в лучших переводах). 7 выпусков. Изд. А. Гатцука, М., 1880—1889. Здесь опубликованы переводы Н. Маклакова («Гамлет», «Корнолан», «Отелло»), П. Козлова («Юлий Цезарь»), С. А. Юрьева («Король Лир», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Буря»).

[23] Опубликовано восемнадцать пьес. Приводим их названия с указанием в скобках имен переводчиков (отрывки отмечены звездочкой): 1) «Антоний и Клеопатра» (С. А. Юрьев — 2, А. Н. Островский *); 2) «Буря» (С. А. Юрьев — 2); 3) «Гамлет» (Н. А. Полевой — 4, А. М. Данилевский, А. Л. Соколовский, С. Мельников, Н. Вильде *, А. Месковский — 2, С. А. Юрьев *, П. Н. Гнедич); 4) «Двенадцатая ночь» (А. Л. Соколовский); 5) «Комедия ошибок» (П. И. Вейнберг); 6) «Кориолан» (А. В. Дружинин); 7) «Король Иоанн» (Дм. Мин — 2); 8) «Король Лир» (А. В. Дружинин — 3, С. А. Юрьев — 2, А. Л. Соколовский); 9) «Король Ричард III» (А. В. Дружинин); 10) «Макбет» (А. Кронеберг — 2, А. С. Юрьев — 2, А. Л. Соколовский — 2, А. М. Данилевский); 11) «Отелло» (П. И. Вейнберг — 3); 12) «Перикл» (П. А. Козлов — 2); 13) «Ромео и Джульетта» (А. Тамбовский *, П. А. Кусков); 14) «Сон в летнюю ночь» (А. Л. Соколовский); 15) «Троил и Крессида» (А. Тамбовский *); 16) «Усмирение своенравной» (А. Н. Островский); 17) «Цимбелин» (Г. П. Данилевский — 3); 18) «Юлий Цезарь» (А. Л. Соколовский, П. А. Козлов — 2). Кроме того, вторично опубликованы сонеты Шекспира в кн.: Н. Гербель, Полное собрание стихотворений, т. II, СПб., 1882, стр. 42—119. Подробности см. по указателю переводов отдельных произведений Шекспира в кн.: Шекспир. Библиография. . ., стр. 607—618. См. также: Л. Мей, Полное собрание сочинений, т. IV, СПб., 1887 (здесь напечатаны отрывки из перевода «Бури» — стр. 423—444).

О растущей популярности шекспировского творчества свидетельствуют многочисленные пересказы, переделки произведений драматурга, произведения на шекспировские темы, различные пародии и т. п. В связи с гастролями «мейнингенцев» драматург В. А. Крылов предпринял издание своих пересказов ряда шекспировых драм под общим заголовком «Репертуар Мейнингенской труппы» (1885—1890).[24] К гастролям итальянского трагика Эрнесто Росси также была издана серия «либретто» (т. е. изложений) пьес его шекспировского репертуара, причем основные монологи и диалоги его ролей (он играл на итальянском языке) были даны без сокращений, под общим заглавием «Репертуар Эрнеста Росси в сокращенном изложении» (1890).[25] В связи с гастролями итальянской артистки Элеоноры Дузе под заголовком «Драматический репертуар Элеоноры Дузе» (1891) были опубликованы «либретто» двух шекспировских пьес, в которых она выступала.[26]

Один из тогдашних русских издателей лубочной литературы И. А. Морозов, заметив, как широко распространяются произведения Шекспира в публике, решил воспользоваться именем великого драматурга ради наживы и выпустил в свет в 1883 г. большими тиражами серию рассказов из Шекспира в виде небольших книжечек по пяти копеек. Текст рассказов взят из русского издания книги М. и Ч. Лэм «Шекспир, рассказанный детям» (М., 1865). Рассчитанные на известный круг читателей, эти рассказы получили соответственные завлекательные заглавия.[27] Так имя Шекспира становится известным в низших кругах читателей, среди лакеев, горничных, приказчиков, извозчиков и т. п. В этих изданиях — множество опечаток и орфографических ошибок. Обеспокоенные этим, ревнители народного просвещения и писатели для юношества также издают собственные пересказы шекспировских драм, не допуская тех ошибок и вольностей, какие встречаются в лубочных изданиях. С этой целью переиздаются пересказы Виктора Острогорского,[28] пишутся новые; некоторые из них основаны на лучших русских переводах шекспировского текста. Среди них можно назвать удачное изложение «Короля Лира» Говорухи-Отрока.[29]

Задуманная издателем «Народной библиотеки» Н. Маракуевым серия рассказов из Шекспира не была осуществлена, хотя в первом выпуске и было объявлено, что печатаются «Макбет», «Гамлет», «Венецианский

[24] Были изданы: «Венецианский купец», «Зимняя сказка», «Что вам угодно» и «Юлий Цезарь» (см.: Шекспир. Библиография. . ., №№ 332, 333, 334, 379).

[25] «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Отелло», «Шейлок, венецианский жид» (см.: Шекспир. Библиография. . ., №№ 377, 378, 380—382).

[26] «Antonio e Cleopatra» и «Giulietta e Romeo» (см.: Шекспир. Библиография. . ., № 388, 389).

[27] «Гамлет принц датский, или Месть за измену. Рассказ, взятый из сочинения Шекспира»; «Все хорошо, когда конец хорош. Рассказ из сочинения Шекспира»; «Злой Дон Жуан, или Много шуму из ничего. Из рассказов Шекспира»; «Отелло, венецианский мавр. Рассказ, взятый из сочинения Шекспира»; «Шейлок, венецианский жид, или Счастье в сундучке»; «Два близнеца, или Комедия ошибок».

[28] См.: Виктор Острогорский. Из мира великих преданий. СПб., 1883.

[29] Г. О. ‹Говоруха-Отрок›. История о британском короле Лире и его трех дочерях. «Родник», 1883, № 1, стр. 1—20.

купец», «Юлий Цезарь», «Генрих IV» и др. Серия эта не нашла своего читателя. Для простого народа книжки «Народной библиотеки» были недоступны по языку, как и все издания этой серии. Язык «Народной библиотеки», отмечала критика, «во многих изданиях слишком мудрен».[30] «Изложение Короля Лира, — отмечалось в «Русской мысли», — не приноровлено в достаточной степени к пониманию того обширного круга читателей», на который она рассчитывает.[31] В основу этого изложения был положен рассказ, взятый из Лэма и уснащенный стихотворными цитатами из русского перевода А. В. Дружинина. Некогда знаменитая и у нас в 30-е годы английская книга рассказов из Шекспира, принадлежащая перу М. и Ч. Лэм, разумеется, не могла быть пригодной для русской народной аудитории, но в полном виде и в хорошем переводе переиздавалась до 1916 г.

Наблюдаются попытки перелицевать Шекспира, переложить его на русские нравы. Детская писательница А. Сеткова-Катенкамп по мотивам трагедии «Король Лир» пишет рассказ «Старик Никита и его три дочери» (М., 1885), в котором богатый деревенский мужик уподобляется королю Лиру, а его дочери Матрена, Пелагея и Маша — дочерям Лира.[32]

Распространение получают пьески на шекспировские темы,[33] подражания шекспировским драмам,[34] в ряде пьес осмеивается шекспиромания.[35]

---

[30] Е. Св. Книги для народного чтения, «Воспитание и обучение», 1886, № 3, стр. 59. «Из четырех десятков заглавий, насчитывающихся теперь у Маракуева, с трудом можно набрать десять, понятных в деревне, где на одного грамотного читателя приходится обыкновенно целый кружок неграмотных слушателей, старнков и баб в том числе» — пишет автор статьи.

[31] «Русская мысль», 1886, № 2, Библиографический отдел, стр. 124.

[32] «Г-жа Катенкамп думала, — писал критик, — что народу понятнее будет мужик, чем король, тогда как почти ни в одной русской сказке дело не обходится без царя. И вот в рассказе чувствуется натяжка, фальшь, как-то совсем не подходит к крестьянину царская гордость короля Лира, а к простым русским женщинам жестокость Гонерильи и Реганы» (А. О. Книги для народного чтения. «Воспитание и обучение», 1887, № 3, стр. 48). Отрицательно отнесся к рассказу рецензент «Русской мысли» (1885, № 11, Библиографический отдел, стр. 45).

[33] М. Карнеев. Женщина — Отелло. Комедия в I д. СПб., 1882; Ф. Транц. Отелло в западне. Курьез в одном действии. СПб., 1883; А. С. Хватов. Отелло и Дездемона нашего века. Житейские сцены. Рукопись. 1884. Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского, № 28071; Ф. Бефани. Отелло в вицмундире. М., 1884; Оса. Гамлетовский вопрос. Монолог кассира. Одесса, 1886; И. Щеглов. Мышеловка. Шутка в I д. «Артист», 1889, кн. 1, приложение, стр. 62—68; Р. З. Чинаров-Мсерианц. Я играю Гамлета. Сцена-монолог. М., 1889; Месть Отелло. Пер. с итал. Ф. Б<ефани>. «Вестник иностранной литературы», 1891, № 7, стр. 273—278 (автор рассказа не указан), и др.

[34] Вас. Сидоров. Провинциальный король Лир. В его кн.: Драматические сочинения, т. IV. СПб., 1894, стр. 75—113; Николай Брюховецкий. Макбет второй. Трагедия в 5 действиях. Рукопись. 1884. Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского, I, 23, 5, 47 (цензурой признана неудобной к постановке).

[35] Арсений Гуров <И. Я. Гурлянд>. 1) Уездный Шекспир. Водевиль. (Посв. А. П. Чехову). «Артист», 1890, кн. 6, приложение, стр. 56—61. 2) Последняя вспышка. Рассказ. Там же, кн. 9, стр. 54—56; Иван Щеглов. 1) Гастролерша. Шутка в одном действии. М., 1890; 2) Без кинжала. Сцена из жизни небогатого люда. «Артист», 1890, кн. 7, Приложение, стр. 33—41.

ЗЛОЙ ДОНЪ-ЖУАНЪ

или

МНОГО ШУМУ ИЗЪ НИЧЕГО.

Изъ разсказовъ Шекспира.

МОСКВА.
Изданіе книгопродавца И. А. Морозова.
1883

ОТЕЛЛО

ВЕНЕЦІАНСКІЙ МАВРЪ.

РАЗСКАЗЪ ВЗЯТЫЙ

ИЗЪ СОЧИНЕНІЯ ШЕКСПИРА.

МОСКВА.
Изданіе Ивана Андреевича Морозова.
1883.

Лубочные издания рассказов на темы Шекспира.

Издается пьеса из жизни драматурга, явившаяся переделкой пьесы иностранного автора.[36]

В 80-е годы появляется ряд новых переводов, исполненных уже известными прежде переводчиками Шекспира, такими как Д. Л. Михаловский, Л. А. Соколовский, Н. А. Холодковский, А. М. Данилевский, Пл. Кусков, Н. Маклаков, А. Н. Островский, и впервые выступившими в качестве переводчиков шекспировских драм Д. В. Аверкиевым, П. Гнедичем, Д. Каншиным, П. Козловым, С. Мельниковым, А. Месковским, Дм. Мином, Е. К. Случевским, А. Тамбовским, Д. Цертелевым и С. А. Юрьевым.

Появление новых, повторных переводов произведений Шекспира, свидетельствовало о продолжавшихся усилиях найти лучшую форму для передачи их на русском языке, тем более, что именно в это время с большим вниманием начали относиться к «технике перевода».[37] Хотя обостренный интерес к форме в известных поэтических кругах был связан с утратой интереса к содержанию поэзии, объективно борьба за форму стиха не могла не сказываться на общем уровне поэтической культуры. Повышалась требовательность к поэтам вообще и к переводчикам в частности.

Стремление к передаче шекспировской поэзии в форме, наиболее соответствующей оригиналу, усиливается. «Вопреки распространившемуся в последнее время мнению, — пишет неизвестный автор, — что классиков лучше переводить прозою, чем стихами, мы думаем совершенно противное. Никогда никакой прозаический перевод поэтического произведения не даст о нем настоящего понятия»,[38] так как при таком переводе совершенно утрачивается «букет», составляющий «жизнь всякого изящного произведения и без которого оно похоже на выдохшееся вино».[39]

Более того, автор выступает решительным противником всевозможных переделок и приспособлений «ради условий современной сцены», против смягчения тех мест в произведениях английского драматурга, которые кажутся грубыми современному читателю. Произведения Шекспира должны передаваться такими, каковы они есть. «Некоторая грубоватость выражений, которою смущаются иные слишком щепетильные аристархи, во всяком случае ничто в сравнении с теми непристойностями, какие предлагаются публике со сцены хотя бы нашего французского театра, не говоря уже об оперетке»,[40] — утверждает тот же критик, полагая, впрочем, что некоторые из подобных выражений можно и пропустить.

---

[36] Вилльям Шекспир. Драма в 5 актах и 6 картинах, приспособленная для русской сцены. М., 1889.

[37] А. В. Федоров. Русские писатели и проблемы перевода. В кн.: Русские писатели о переводе. Л., 1960, стр. 23.

[38] «Гамлет» в русских переводах. — «Книжки Недели», 1891, № 11, стр. 231.

[39] Там же, стр. 232.

[40] Там же, стр. 235.



М. В. Дальский (Гамлет) в спектакле «Гамлет».
Александринский театр (1891). Фотография.
Ленинградский театральный музей.

Наиболее типичные для запросов того времени взгляды на перевод Шекспира выразил Александр Веселовский, и сам бывший блестящим переводчиком с итальянского. По его словам, переводчик должен «овладеть языком Шекспира, проникнуться духом его произведения, восчувствовать его поэтические красоты» и воспроизвести их. Перевод должен произвести на русского читателя то же впечатление, какое производит оригинал на английского читателя. Переводчик должен совмещать в себе качества ученого с качествами художника, поэтому искусство перевода иноземного классика настолько же дело изучения, «насколько поэтического переживания в душе переводчика-художника».[41]

Требуя сознательной передачи стиля переводимого произведения, он замечает, что тут «важны нередко мелочи, — тем более размер, употребление рифмы в стихах, заканчивающих монолог или сцену, и т. п. Перебивая собою белые стихи, она является не случайной, а сознательной прикрасой, рассчитанной на лирический эффект».[42] Но о стиле перевода судят не по второстепенным деталям, а по серьезным и существенным местам драмы: «Последние и дают мерку переводчика, укажут на его чувство *стиля*», что является еще более серьезным требованием, «чем верность размеру и рифме».[43]

Отсюда требование: передавать произведение таким, как оно есть, не приукрашивая и не изменяя его: «Надо уметь быть тривиальным и поэтом заодно с Шекспиром и вместе владеть мерой и чувством соразмерности того и другого в его языке и нашем современном». Однако переводчик должен избегать тривиальности там, где ее нет у переводимого автора. В таких случаях «тривиальное выражение перевода является результатом слишком дословной передачи буквы, слова поэта, не рассчитывавшего на такое именно впечатление, потому что мерка тривиальности с тех пор изменилась и нам часто кажется сознательно-циничным, что понималось бессознательно-реально».[44] «Эти замечания о стиле, — заключает А. Веселовский, — могут быть так обобщены по отношению к лексикону переводчика: необходима строгая сдержанность в подборе слов, скорее грешащая против дословности, чем против единства стиля».[45]

С точки зрения этой теории А. Веселовский подходит к оценке переводов его времени и отмечает низкий уровень переводческого искусства в русской литературе. Это выражается в субъективизме и произволе переводчика, нередко заслоняющего «собою поэта, которого он хочет передать; в угоду своему стиху опускает его стих, меняет размер, развивает и сокращает текст по усмотрению», и это приводит к тому, что иногда кажется, будто «переводы одного и того же шекспировского эпизода сделаны не с одного и того же текста, более или менее установленного, а с раз-

---

[41] Отчет о присуждении Пушкинских премий в 1886 г. «Записки императорской Академии наук», т. 54, № 2, СПб., 1886, Приложение, стр. 2—3.
[42] Там же, стр. 33.
[43] Там же, стр. 41.
[44] Там же.
[45] Там же, стр. 41—42.

ных переделок или сценических приноровлений шекспировских пьес, каких много в Германии».[46]

Александр Веселовский предъявил к переводчикам Шекспира повышенные требования, которые отвечали настроениям передовых кругов русской литературной молодежи. Эти требования противостояли ремесленному подходу к переводам, нашедшему свое оправдание и в теории.[47] Новые переводы имели право на появление лишь в том случае, если были шагом вперед в мастерстве передачи шекспировской поэзии на русский язык.

В переводах, заменивших переводы А. Л. Соколовского в полном собрании сочинений Шекспира, заметна общая тенденция более внимательного отношения к подлиннику, к передаче его духа и смысла, его стиля. Из прежних участников этого издания новые переводы поместили Д. Л. Михаловский и Н. А. Холодковский. За переводы «Антония и Клеопатры» и «Ричарда II» Михаловский был удостоен Пушкинской премии. В переводах Каншина, Случевского и Цертелева нет такого вольного обращения с текстом, как это было свойственно многим прежним переводчикам, нет попыток распространения текста подлинника; наоборот, намечается стремление к сжатости в передаче оригинала, стремление к точности в передаче фактуры стиха, его образности. Это становится общей нормой всех талантливых переводчиков.

Таковы тенденции и стремления. Иное дело исполнение. Тут перед переводчиками вставали большие трудности, которые в значительной части не преодолевались либо по недостаточному знанию английского языка, либо по слабости поэтического дарования. Новые переводы не удовлетворяют взыскательного читателя своим несовершенством и отсутствием того «букета», который делает перевод достоянием поэзии. Даже лучшие из переводчиков, например Д. Михаловский[48] и К. Случевский,

[46] Там же, стр. 36—37.

[47] Следуя за Веселовским в его взглядах на художественный перевод, Вейнберг, например, отступает от высоких требований ученого, предъявляемых к переводчикам, и утверждает, что для хорошего переводчика «не нужно истинное поэтическое дарование» (см.: Русские писатели о переводе, стр. 500), оправдывая тем самым ремесленные переводы и допуская возможность отступления от формы подлинника (см.: Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. В сб. «Международные связи русской литературы», Л., 1963, стр. 50—53).

[48] Считая Д. Л. Михаловского одним из лучших переводчиков своего времени, который дает о подлиннике «полное понятие» и является опытным и талантливым стихотворцем, обладающим «поэтическим чутьем и дарованием», П. И. Вейнберг подчеркивает, что его стих может выдержать в большинстве случаев самую строгую критику, а «иногда он представляется н безукоризненным, вполне художественным» (П. И. Вейнберг. Трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Ричард II» в переводах Д. Л. Михаловского. Сб. ОРЯС имп. Акад. наук, т. LXVI, 1891, стр. 52). Более строг в оценке Михаловского В. В. Чуйко. Он пишет: «Михаловский не так бесцеремонно обращается с великими иностранными поэтами: его переводы сравнительно довольно близки к подлиннику, хотя есть, конечно, значительные уклонения, но самый важный недостаток их заключается в том, что в них мало поэзии, мало красок, стих не особенно благозвучен, не изящен, — все бледно, серо, хотя не поражает никакими странностями. Это, если можно так выразиться, бледная копия, снятая довольно добросовестным, но посредственным художником» (В. В. Чуйко. Современная русская поэзия и ее представители. СПб., 1885, стр. 194).

не передают поэтического обаяния шекспировской драматургии, метафорического стиля и образности речи шекспировских героев, прибегают к книжным оборотам и т. п. Так, перевод «Зимней сказки» К. Случевского ближе к подлиннику и компактнее, чем перевод той же драмы А. Л. Соколовского.[49] Случевский не пропускает трудные для перевода места и метафорические выражения, как это делает Л. А. Соколовский, но он передает их часто так, что стиль переводимого произведения нарушается.[50] Переводчик смягчает так называемые «неприличности»,[51] допускает шероховатости и канцеляризмы, неуклюжести речи и анахронизмы, каких нет в подлиннике.[52]

---

[49] Вот как передают одну и ту же фразу Гермионы («Our prises are our wages»; I, 2, 94) оба переводчика. Соколовский многословен: «Мы падки на похвалы: в них вся для нас награда». Случевский лаконичен: «Похвала — награда». В контексте эти слова вполне понятны.

[50] Восхищаясь Гермионой, которой удалось склонить Поликсена остаться погостить, Леонт замечает ей, что она никогда так хорошо не говорила, разве лишь тогда, когда открылась ему в любви. Гермиона иронически просит: «Cram us with praise, and make us as fat as tame thing» (I, 2, 91—92), т. е. «пичкайте нас похвалами и раскармливайте ими, как домашнюю птицу». Соколовский пропускает эти слова. Случевский переводит так: «Меня, как птичку, похвалами вскорми». Но подобный перевод искажает стилевые особенности оригинала.

[51] Подозревающий Гермиону в измене Леонт говорит:

No barricado for a belly: know't
It will let in and out the enemy,
With bag and baggage...

(I, 2, 204—206)

Случевский передает это так:

...женщины не спрятать —
Она врага и выпустит и впустит.

[52] Архидам: «Не будь у короля сына, эти костыльники (they that went on crutches; I, 1, 44) желали бы жить до рождения таковогo». Встретив сына, Мамилия, с испачканным носом, Леонт называет его молодцом (bawcock) и говорит:

We must be neat; — not neat, but cleanly, captain:
And yet the steer, the heifer, and the calf,
Are all call'd neat.

(I, 2, 124—126)

Тут непереводимая игра слов, пропадающая у лучших переводчиков. Слово «neat» обозначает и «рогатый скот», и прилагательное «опрятный». Подозревая жену в измене, Леонт говорит сыну: «Мы с тобой должны быть рогаты (опрятны); нет, не опрятны, а чисты, мой друг. И однако бычок, телица и самый маленький теленок называются рогатым скотом», т. е. позор падает и на голову детей. Вот как передает это Случевский: «Мой петушок-цыпленок, — обращается Леонт к сыну. — Прибраться надо, мытым надо быть. Не только мытым — чистым. Бык, корова, теленок, всем им надо прибнраться». Или: слуга докладывает Поликсену о приходе сатиров, думающих, что пляска их понравится при дворе, если она не слишком дика для тех, «кто ничего другого, кроме вальса, знать не хочет» (д. IV, сц. 2). У Шекспира нет и не могло быть никакого вальса, появившегося лишь в XIX в.

Из переводчиков 80-х годов заметной фигурой был С. А. Юрьев. Его перевод трагедии «Макбет» отмечен пушкинской премией Академии наук в 1886 г. Первый перевод шекспировской пьесы опубликован им в 1879 г.: «Антоний и Клеопатра» в прозе. Но уже в 1882 г. вышел в его стихотворном переводе «Король Лир». Затем последовали «Макбет» (1884), «Антоний и Клеопатра» (1886), на этот раз в стихах, и, наконец, «Сон в летнюю ночь» и «Буря», появившиеся в год смерти переводчика (1889).[53]

С. А. Юрьев не был переводчиком по профессии. Он начал переводить потому, что считал прежние переводы не вполне удовлетворяющими условиям сцены, а сам он был беззаветно предан русскому театру и хотел видеть на его подмостках лучшие пьесы мирового классического репертуара. Идеалист 40-х годов и славянофил, он был чужд национальной ограниченности и с огромным уважением относился к западноевропейской культуре. Особенно его интересовали пьесы, в которых раскрываются народные движения, народная правда. Ему обязан наш театр тем, что на его подмостках в 70-х годах с триумфом прошла пьеса Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна» с Ермоловой в главной роли. Он перевел народную драму Кальдерона «Саламейский алькальд» и другие произведения испанских драматургов эпохи Возрождения.[54]

Увлечение Шекспиром еще в 70-е годы, когда он руководил шекспировским кружком в Москве, побудило С. А. Юрьева приняться за переводы его драм, которые пользовались среди русской публики особенным успехом. Некоторые пьесы Шекспира в его переводах были поставлены в театре, например «Сон в летнюю ночь» — в Большом театре в Москве, «Макбет» — в Малом театре и др. Трагедия «Антоний и Клеопатра» шла на сцене еще в советское время.[55]

Перевод трагедии «Антоний и Клеопатра» был прозаическим, приспособленным к сцене. Что же касается перевода «Короля Лира», то он воспринимался современниками как первая в русской литературе попытка «совершенно полного, без всяких пропусков, перевода шекспировской трагедии»,[56] восполняющая пробелы прежних переводов этой пьесы —

---

[53] В ЦГАЛИ (ф. 636, оп. 1) сохранились черновые автографы неопубликованных переводов С. А. Юрьева из Шекспира: «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (ед. хр. 8, 11 л.); «Король Английский Ричард III» (ед. хр. 9, 15 л.); «Король Лир» (ед. хр. 10, 2 л.); «Тимон Афинский» (ед. хр. 13, 43 л.). Все названные отрывки переведены прозой. Судя по почерку и бумаге, автографы представляют собой ранние опыты переводов Юрьева из Шекспира, относящихся к тому времени, когда С. А. Юрьев руководил шекспировским кружком (70-е годы). Кроме этих отрывков, в том же архиве сохранилось четыре варианта песни эльфов и хора из 2-й сцены II действия комедии «Сон в летнюю ночь» (ед. хр. 12).

[54] См.: М. Ковалевский. Народ в драме Лопе де Веги «Овечий источник». В кн.: В память С. А. Юрьева. Сборник, изданный друзьями покойного. М., 1891, стр. 97—130.

[55] В Рукописном отделении Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского сохранилось два машинописных экземпляра этой трагедии в переводе С. А. Юрьева, по которым пьеса ставилась в Александринском театре в 1923 г.

[56] Король Лир. Трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Пер. С. А. Юрьева. М., 1882. «Вестник Европы», 1882, № 11, стр. 442.

Якимова и Лазаревского с их излишним пристрастием к букве оригинала и Дружинина, слишком упростившего трагедию и допустившего много неоправданных пропусков. Но в переводе Юрьева «точность, буквальность, полнота» оказались на первом плане, а «поэзия — на втором». Стремление к полноте привело к тому, что в переводе «вышло, по крайней мере, втрое больше стихов, чем в оригинале».[57] Недостаток таланта помешал Юрьеву создать перевод, который был бы близок к подлиннику и вместе с тем обладал высокими поэтическими достоинствами. Стремясь быть как можно ближе к подлиннику, он часто впадает в буквализм, будучи не в состоянии справиться со сложными метафорическими и идиоматическими выражениями оригинала. Многие из недостатков перевода «Макбета», исполненного С. А. Юрьевым, объясняются, по словам Александра Веселовского, «чрезмерным желанием переводчика спасти, насколько возможно, букву подлинника».[58] Это приводит к неясности ряда мест.

Подобно другим переводчикам, хотя сравнительно реже, Юрьев прибегает к натяжкам. Но его «стремление приравниться к оригиналу», передать нам «в самом деле текст Шекспира», чем «его предшественники мало отличались», Веселовский оценивает очень высоко. За Юрьевым «остается заслуга, — пишет он, — более внимательного, вдумчивого отношения к шекспировскому тексту и попытка посильно передать его русским словом, не слишком переиначивая».[59] Но все эти достоинства неоспоримы лишь в том случае, оговаривается А. Н. Веселовский, «если не приложить к нему критерия, который не выдержал ни он, ни другие привлеченные нами к сравнению: критерия поэтического».[60] Отсутствие поэтичности было причиной того, что переводы С. А. Юрьева не выдержали испытания временем. После смерти переводчика они не переиздавались. И все же «такие именно переводы, — писал в заключение Веселовский, — желательны у нас, где переводческая деятельность еще не специализировалась».[61] Присуждая пушкинскую премию С. А. Юрьеву, Академия наук поощряла самый принцип перевода шекспировских произведений близко к подлиннику.

В том же направлении, что и Юрьев, шел Дм. Мин, известный поэт-переводчик. Из Шекспира он перевел лишь одну пьесу: «Король Иоанн» (1882). Перевод Мина является полным переводом, близким к подлиннику. Мин чужд многословия в передаче иноземного текста. Он стремится передать все ритмические особенности шекспировского стиха, употребляет рифмы там, где находит их в оригинале, и т. п. Для придания исторического колорита в переводе Мина в меру употребляются старославянизмы (пря, зане, паче, понеже), вкладываемые обычно в уста духовных лиц и почти не употребляемые другими переводчиками шекспировских хроник в 80-е годы. Сжатость и лаконичность отличают перевод Дм. Мина от

[57] Там же, стр. 444.
[58] Отчет о присуждении пушкинских премий в 1886 г., стр. 42.
[59] Там же, стр. 43, 52.
[60] Там же, стр. 52.
[61] Там же.

дружининского перевода той же хроники. Там, где у Дружинина монолог занимает 12—13 строк, Дм. Мин укладывает его в 9—10 строк без ущерба для образной структуры и смысла. Перевод Мина компактнее и точнее.[62] И все же перевод Дружинина производит впечатление более литературного и поэтичного по сравнению с переводом Мина. Это и было причиной того, что он не смог вытеснить дружининского перевода в последующих изданиях собрания сочинений Шекспира вплоть до советского времени.

Особый интерес у переводчиков 80-х годов вызвала трагедия «Гамлет». Ее перевели А. Л. Соколовский (1883), П. Гнедич (1884), Д. В. Аверкиев (1889), А. Месковский (1889). Сохранились отрывки переводов «Гамлета» С. Мельникова, Д. Л. Михаловского, С. А. Юрьева, собиравшегося перевести всю трагедию. Заново отредактированный перевод трагедии с немецкого издал А. М. Данилевский (1888).

Появление ряда новых переводов этой трагедии связано с тем особым интересом к ней в ту пору, которая характеризуется гамлетическими настроениями в среде русской интеллигенции с ее стремлением более глубоко проникнуть в сущность этого великого творения. На сцене все еще продолжал жить перевод Н. Полевого. Исполнители держались его потому, что это был перевод если и не точный, то живой и поэтичный. Вместе с тем ощущалась потребность дать подлинного Шекспира, и артисты стремились ответить этой потребности. Они сличали перевод Полевого с другими переводами и, видя пропуски и неточности, вставляли в текст Н. Полевого

---

[62] У Дружинина, например, Констанса, говорит:

> . . . Отец небесный!
> О, разрази обманщиков-царей!
> Будь мужем мне. . .
>
> (А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. III, СПб., 1865, стр. 530)

Д. Мин. переводит слово «heaven» не словом «бог», как это делает Дружинин, а словом «небо», что избавляет его от рискованной фразы, не смутившей Дружинина, у которого Констанса обращается к богу с мольбой быть ее мужем. Мин переводит: «. . . вдове будь мужем, небо» (д. III, сц. 1). Впрочем, точнее, на наш взгляд, передает эту реплику Каншин. «Заступите мне место мужа», — обращается Констанса к небесам. Стремясь к лаконизму, Мин, однако, временами создает фразы, либо темные по смыслу, либо грешащие против логики образной речи. «Пробьемся внутрь (осаждаемого города, — *К. Р.*) в ручьях французской крови», — говорит у него король Филипп (д. II, сц. 1). Или он же:

> Иль мы должны подать к сраженью знак
> И в нашу собственность ворваться кровью?
>
> (Д. II, сц. 1)

«Ворваться кровью в собственность» по-русски не звучит.

Встречаются и просто натяжки ради соблюдения размера. Констанса говорит о «коленях, огрубших от склонений» (д. II, сц. 1). Переводчик употребляет в родительном падеже «марк» вместо «марок», «ребр» вместо «ребер» и т. п. Попадаются прозаизмы, не идущие к делу: «Приделай к пяткам крылья, мой Меркурий, и лети, как мысль, от них (пяток? — *К. Р.*) ко мне назад», — говорит король Иоанн (д. I, сц. 2).

куски и фразы из других переводов.[63] Подобная мозаика не удовлетворяла взыскательных зрителей, чувствовавших разностильность текста спектакля. Ощущалась необходимость нового перевода, который обладал бы достоинствами перевода Полевого и был бы лишен его недостатков. В статьях переводчиков «Гамлета» чаще и чаще высказывается мысль о том, что они желают создать перевод, который мог бы заменить перевод Н. Полевого.[64]

На переводах «Гамлета» сказались различные тенденции в искусстве перевода и в понимании трагедии, связанные с русским историко-литературным процессом и русской театральной жизнью. Переводы А. Соколовского и П. Гнедича были сделаны в начале 80-х годов и одновременно были представлены в цензуру и Театрально-литературный комитет. Позднее туда был передан перевод Д. В. Аверкиева. Предпочтение было оказано переводу П. Гнедича. Однако он лишь в 1891 г. был поставлен на казенной сцене в Петербурге и Москве.[65]

Переводу А. Л. Соколовского были свойственны те же недостатки, какими характеризуются его другие переводы из Шекспира. Стремясь быть во что бы то ни стало непохожим на прежних переводчиков, Соколовский принципиально избегает возможности пользоваться удачными выражениями, встречающимися у других переводчиков, и часто дает варианты, уступающие прежним образцам. Отсюда неточности, а иногда и странности. Знаменитые слова монолога «To be or not to be» Соколовский переводит: «Жить или не жить», «I am pigeon-liver'd» у него передается словами «Я воробей душой» и т. п.[66] Кроме того, его перевод исключительно многословен.

Перевод П. Гнедича был задуман как сценический перевод с сокращениями согласно требованиям современной сцены, в котором были бы воспроизведены характерные особенности стиля пьесы и индивидуальные особенности речи персонажей. С этих позиций Гнедич критиковал прежние переводы.[67] Но именно в искажении стиля трагедии и в отсутствии

---

[63] В Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского хранится экземпляр «Гамлета» в переводе Н. Полевого, принадлежавший известному провинциальному артисту М. Иванову-Козельскому. Весь он испещрен подобными вставками и перечеркиваниями.

[64] См.: П. Гнедич. «Гамлет», его постановка и переводы. «Русский вестник», 1882, № 4, стр. 775; Д. В. Аверкиев. Гамлет, принц датский. М., 1895, От переводчика.

[65] См.: П. П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. Л., 1929, стр. 144—145.

[66] См.: К. К. ‹К. К. Арсеньев›. Шекспир в переводе А. Л. Соколовского. Гамлет. СПб., 1883. «Вестник Европы», 1884, № 1, стр. 425—430; В. В. Чуйко. Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. «Северный вестник», 1898, № 6—7, стр. 146—153; «Гамлет» в русских переводах. «Книжки Недели», 1891, № 11, стр. 232—235; Гамлет в русской литературе и на русском театре. «Рижский вестник». 1891, 23 декабря, № 280.

[67] «. . . наши переводчики, — пишет он, — совершенно не заботятся о типичности речи каждого из действующих лиц в отдельности и, заботясь о выработке стиха, сводят речи всех к одному шаблону, мертвенно-бледному, сравнительно с блестящим жар-

индивидуализации речи действующих лиц упрекают исследователи его перевод.[68] В гнедичевском переводе очень ярко проявились тенденции, которыми характеризуются литература и театр 80-х годов. Произведены многочисленные сокращения и упрощения текста. Нарочито снижается лексика. Типичным в этом отношении является перевод в монологе «Быть или не быть» слова «bodkin» как «сапожного простого шила».[69]

Перевод А. Месковского в свое время воспринимался как курьез: в нем не только произведены сокращения и перестановки, но изменен и стихотворный размер: он сделан в форме четырехстопного ямба. Однако переводчику нельзя отказать в последовательности. Хороший перевод, по его мнению, «должен казаться читателю оригинальным произведением, а потому переводящий должен всегда *первым долгом* принимать в соображение свойства и особенности того языка, на который он переводит, и не жертвовать ими в угоду языка подлинника».[70] Правда, Месковский оговаривается, что переводчик должен воспроизводить особенности языка подлинника, все его красоты, но это только декларация. На практике он остается верен лишь первому своему принципу: создать перевод, который казался бы читателю оригинальным произведением. Отсюда бесцеремонное отношение к передаче содержания и формы шекспировского произведения.

Перевод Месковского — одна из попыток решить проблему отношения Шекспира к современности путем модернизации его произведений в духе пошлой мещанской драмы. В этом отношении он последовательнее Гнедича. Месковский переделывает трагедию Шекспира не потому, что современная сцена не сможет воспроизвести шекспировскую трагедию. Переводчик признает, что современная театральная техника дает полную возможность ставить шекспировские пьесы на сцене в том виде, как они написаны. Но стоит ли? Если ставить так, как ставят феерии, когда чуть не каждые пять минут меняются декорации, то можно достигнуть мимолетных эффектов, какие производятся подобными творениями. Шекспир вовсе не имел в виду

гоном подлинника. У Шекспира нет слова, нет выражения нетипичного; все до малейшей детали отвечает характеру изображаемого лица» (П. Гнедич. «Гамлет», его постановка и переводы, стр. 783).

[68] Безличным и упрощенным называет перевод П. Гнедича современный исследователь. Приведя примеры из первой сцены трагедии в его переводе, он отмечает: «Здесь пропала индивидуальная характеристика этих персонажей» (Юр. Семенов. «Гамлет» в России (переводы и критика). Канд. дисс. М., 1946, стр. 141).

[69] Гамлет, принц датский. Трагедия в 5 действиях Шекспира. Пер. с англ. с сокращениями, согласно требованиям сцены, Петра Гнедича. 1884. Рукопись Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского. По поводу «шила» в 1891 г. началась газетная полемика, продолжавшаяся несколько лет. Дело дошло до курьезов. Противники гнедичевского перевода использовали в качестве аргумента в полемике доводы сапожника-англичанина, проживавшего в Петербурге (см.: «Новое время», 1891, 26 ноября, № 5656). Под воздействием критики переводчик в последующих редакциях отказался от подобного перевода слова «bodkin», по крайней мере, в сценическом варианте.

[70] Алексей Месковский. Трагедии Шекспира для сцены и чтения. I. Гамлет, принц датский. Перевод и применение к условиям современной сцены. С предисловием и характеристикой героя. СПб., 1889, стр. VI—VII (изд. 2-е, испр. — 1891).

подобных эффектов. Поэтому его так ставить нельзя. Но если сокращать так, как сокращают режиссеры, выкидывая чуть не добрую половину текста, чтобы спектакль не затянулся за полночь, то пьеса понятна только тем, кто читал ее целиком.

И вот переводчик изымает несколько сцен, потому что об их содержании упоминается в дальнейшем действии или это содержание не имеет, с его точки зрения, значения; переставляет куски отдельных сцен, дабы соединить их в одну, причем допускает также некоторые несущественные, с его точки зрения, изменения; сокращает некоторые монологи и диалоги.

Таким образом, хотя Месковский и называет свой перевод примененным к условиям современной сцены, на самом деле это переделка шекспировской трагедии по законам мещанской драматургии его времени. Он вернулся к тем методам обращения с шекспировским наследием, которые были закономерны и необходимы в XVIII в., и, думая оживить шекспировскую трагедию, омертвил ее. Выступая против псевдореализма и натурализма, переводчик впал в антиисторизм, отошел от тех достижений, какие были характерны для русского переводческого искусства второй половины XIX в.

Перевод А. Месковского — пример наиболее бесцеремонного отношения к классическому наследию. Он вливался в поток той мещанской литературы, для которой были характерны всевозможные переделки и перелицовки произведений иностранной литературы. И если подобные операции сходили с рук, когда дело касалось незначительных современных авторов, то с Шекспиром это не вышло. Перевод Месковского не был поставлен на сцене. И это свидетельствует о том, что русская публика стремилась постичь шекспировское творчество в его подлинном виде.[71]

Но путь к подлинному Шекспиру был труден.

Совершенную противоположность по своему методу и подходу представляет перевод «Гамлета», исполненный Д. В. Аверкиевым. Он интересен с точки зрения и истории и теории художественного перевода. Оконченный в 1889 г., этот перевод был плодом многолетнего труда, но был издан позднее.[72]

---

[71] См. также: Отелло, негр венецианский. Трагедия в пяти актах Уильяма Шекспира. Перевод и применение к условиям сцены Алексея Месковского. С приложением антикритики. СПб., 1894. Этот перевод сделан по тому же методу, что и «Гамлет».

[72] Гамлет, принц датский. Трагедия в пяти действиях В. Шекспира. Перевод с издания 1623 г. Д. В. Аверкиева. М., 1895. В предисловии переводчик выражает признательность акад. К. Н. Бестужеву-Рюмину, сверившему перевод с подлинником и указавшему на неточности и недосмотры. Будучи специалистом по русской истории, К. Н. Бестужев-Рюмин был большим почитателем художественной литературы. Среди его литературных увлечений особое место принадлежнт Шекспиру, которого он изучал на протяжении всей жизни, внимательно следя за всеми выходящими на Западе и в России трудами. Шекспировская коллекция в его библиотеке занимала большое место и приближалась к абсолютной полноте. По словам биографа, Бестужев-Рюмин считал себя одним из первых шекспиристов в России и выше себя ставил только проф. Н. И. Стороженко, но не кичился своими знаниями. Писал он на шекспировские темы мало, но щедро делился своими знаниями с теми, кто к нему обращался за советами и справками. Новейшие переводчики Шекспира часто обращались к нему и охотно

В период долголетней работы над воплощением шекспировской трагедии у писателя выработался, по его словам, известный метод, выведены некоторые правила, которые могли бы быть полезными и для других. Этот опыт не стал достоянием гласности. Но мы можем составить некоторое представление о принципах переводческой деятельности Аверкиева по тем критическим замечаниям, которые были адресованы им другим переводчикам, и по самому переводу. Отмечая неточность, произвольные сокращения, добавления и даже переделки в переводе Н. Полевого, Аверкиев, естественно, избегал этих приемов в своем переводе, хотя в ряде мест прибег к небольшим сокращениям ради условий сцены.

В переводе Н. Полевого его не удовлетворяет то, что «все роли, кроме Гамлета, значительно обесцвечены и сокращены, — обстоятельство, свидетельствующее о дурной привычке нашего театра обращать внимание не на пьесу, а на одну главную роль».[73] Аверкиев, как было замечено выше, смотрит на перевод как на нечто целое, отражающее в себе и талант, и понимание переводчика, его стремление к единству стиля в передаче иноземного произведения. Имея в виду дать перевод для сцены, он стремится по возможности быть точным и передать произведение Шекспира живым языком, не искажая подлинника. Переводчик с гордостью заявляет, что им «ничего не прибавлено к шекспировскому тексту от себя, ради красоты или звучности речи или ради пополнения недостающих стоп в стихе».[74]

Этим перевод Д. Аверкиева выгодно отличается от многих переводов его предшественников и современников. Аверкиев с уважением относится к опыту своих предшественников. «Тот, кто вздумал бы бесхитростно отнестись к шекспировскому созданию и перевести его Гамлета без предвзятой идеи, вникая и изучая подлинник, — пишет он, — отнюдь не должен относиться кавалерийски к предыдущим переводчикам; многие черты характера Гамлета поняты ими глубоко. Скажем более, многие выражения он должен оставить целиком: тут нечего долго ломать голову и прибирать выражения почуднее; что хорошо, то хорошо.

«Подобные „заимствования“ нисколько не повредят переводу, а, напротив, придадут ему силу». Не только к переводам Полевого и Вронченко должен «переводчик относиться с полным уважением, но и к исправному и опрятному переводу Кронеберга, и даже к антипоэтическому переводу г. Загуляева. У последнего он найдет замечательную наприм. следующую черту: Гамлет, после разговора с тенью, боится возвращаться домой один».[75]

Этим принципам следовал Д. Аверкиев в своем переводе «Гамлета». Его перевод близок к подлиннику. Переводчик стремится передать содержание трагедии, не искажая ее формы. Он отыскивает в русском языке

прислушивались к его голосу (см.: Е. Шмурло. Очерк жизни и научной деятельности К. Н. Бестужева-Рюмина. Юрьев, 1899, стр. 271—274).

[73] Гамлет, принц датский, От переводчика.

[74] Там же, стр. 5.

[75] Д. Аверкиев. Вильям Шекспир. «Эпоха», 1864, № 6, стр. 218.

метафорические соответствия оригиналу и часто одерживает победы. В переводе Аверкиева использованы некоторые удачные выражения его предшественников. Но в целом его перевод нельзя назвать удачным. Все же ему не хватает того чувства стиля при отборе соответствующей оригиналу лексики, к какому он стремился. Нельзя назвать выразительными и точными следующие фразы, принадлежащие Гамлету: «что вас подвигло в Элзинор?», «я лишился всякой веселости, забыл обычные упражнения» (д. II, сц. 2). Король говорит: «принудьте же себя» (д. I, сц. 2). На вопрос короля, что шлет ему норвежский король, Вольтиманд отвечает: «Полнейшую отдачу всех приветствий и пожеланий» (д. II, сц. 2). Гамлет говорит: «Кто тот, кто выражает скорбь с такой эмфазою?» (д. V, сц. 1).

Кажется странным, что, будучи писателем, черпавшим сюжеты своих оригинальных драм из древности и использовавшим в них старославянизмы для придания исторического колорита, Аверкиев в самых редких случаях прибегает к этому приему в переводе «Гамлета»: «Мой грех смердит и вопиет на небо», «Не так горé» (д. III, сц. 3), «Вы слезы, вы соленые седмижды» (д. IV, сц. 5) и др. Он пользуется большей частью современной лексикой. В советских переводах шекспировских драм чаще попадаются старославянизмы, чем в его переводе «Гамлета». Встречаются отдельные неточности перевода. Английское слово «marry», обозначающее междометия «да!», «конечно!», «право!», «ну да!» или существительные «клятва», «клятвенное утверждение», Аверкиев передает словами «Мария дева!». Подобных неточностей, впрочем, немного.

Значение перевода Аверкиева заключается в том, что это перевод, который подготовил появление точного перевода «Гамлета» впоследствии. Сверяя строку за строкой его перевод с переводом М. Лозинского, можно заметить, что многие выражения перевода Аверкиева и перевода Лозинского совпадают. Эти совпадения наблюдаются на протяжении всей трагедии. Конечно, есть фразы, которые иначе и нельзя перевести, и они могут совпасть у многих переводчиков. Но много таких примеров, когда речь должна идти не о совпадениях, а о заимствованиях. Советский переводчик делал свое дело не на пустом месте. Он пользовался находками своих предшественников, и в этом нет ничего зазорного. Отдельные удачные выражения Аверкиева в его переводе «Гамлета» органически входят в перевод Лозинского и звучат в нем с большей силой, чем в переводе самого Аверкиева.[76]

---

[76] Приведем лишь несколько примеров.

Д. Аверкиев	*М. Лозинский*
Гамлет	
А борода седая?	Борода седая?
Горацио	
Чернь с серебром.	Чернь с серебром. (Д. I, сц. 2)

Перевод Аверкиева не был поставлен на сцене и не переиздавался. Ему предпочли гнедичевский перевод, шедший на казенной сцене и в частных театрах. Упрощенный перевод Гнедича был больше по плечу русской сцене, переживавшей упадок.[77]

Полоний

Ты здесь еще, Лаэрт? Стыдись! Спеши: Уселся ветер парусам на плечи, И ждут тебя. Прими благословенье.	Ты здесь еще? Стыдись, пора, пора! У паруса сидит на шее ветер. И ждут тебя. Ну, будь благословен. (Д. I, сц. 3)

Гамлет

Или я трус? Но кто же назовет Меня мерзавцем, мне башку проломит? Кто вырвет клок из бороды моей? И мне швырнет в лицо? Кто за нее Меня рванет? Кто ложь вобьет мне в глотку?	Или я трус? Кто скажет мне «подлец»? Пробьет башку? Клок вырвав бороды, швырнет в лицо? Потянет за нос? Ложь забьет мне в глотку До самых легких? (Д. II, сц. 2)

Гамлет

О стыд! где твой румянец? Ад мятежный, Коль ты бунтуешь так в костях матроны, То пусть же добродетель станет воском Для пылкой юности и тает В ее огне.	О стыд! Где твой румянец? Ад мятежный, Раз ты бесчинствуешь в костях матроны, Пусть пламенная юность чистоту, Как воск, растопит.

(Д. III, сц. 4)

Королева

О, будь покоен, если наше слово — Дыханье, а дыханье — жизнь, То жизни нет во мне, чтоб подышать, Что говорил ты мне.	О, если речь — дыханье, а дыханье Есть наша жизнь, — поверь, во мне нет жизни, Чтобы слова такие продышать. (Д. III, сц. 4)

Можно привести еще немало отдельных примеров, свидетельствующих о заимствованиях удачных выражений последующего переводчика у своего предшественника. Таковы некоторые совпадения в монологе Гамлета «Быть или не быть» («решимости природный цвет», «наследье плоти» и др.), в его же монологе (д. III, сц. 4), обращенном к матери (Аверкиев: «Теперь сюда глядите: Вот нынешний ваш муж, как ржавый колос, здорового он брата отравил». Лозинский: «Теперь смотрите дальше: Вот ваш супруг, как ржавый колос насмерть сразивший брата»). Во многих случаях при совершенно разной фактуре стиха совпадают лишь отдельные слова и выражения, трудно допускающие случайность совпадений.

[77] В одном из писем Н. С. Лесков писал: «Аверкиев перевел этой зимой „Гамлета“, имеющего несколько переводов, но как аверкиевский перевод оказался всех совершеннее, то о нем говорят и его хвалят, но никто не спешит приобрести его для напечатания» (Н. С. Лесков, Собрание сочинений, т. XI, М., 1958, стр. 484). Один из членов Русского литературного общества вспоминает вечер, на котором обсуждались переводы «Гамлета» Аверкиева и Гнедича: «Оба они только что закончили тогда свои переводы „Гамлета“ Шекспира и хлопотали о постановке их на Александринской сцене. Во время прений, после чтения П. П. Гнедичем главнейших мест трагедии, горячим и весьма серьезным оппонентом его перевода выступил Д. В. Аверкиев, указан-

Подводя итоги всему сказанному, следует отметить, что в переводах, переделках и пересказах шекспировских произведений в 80-е годы идет борьба двух тенденций. Одна из них выражает стремление приспособить шекспировское творчество к пониженным вкусам буржуазно-мещанского читателя и зрителя, другая направлена на освоение подлинного Шекспира. В теории перевода последняя тенденция нашла своего представителя в лице А. Н. Веселовского, а в практике — таких переводчиков, как С. А. Юрьев, Дм. Мин, Д. В. Аверкиев. Низкий уровень поэтической культуры мешал созданию первоклассных переводов, которые могли бы надолго остаться в литературе, но все же их деятельность была полезной в том смысле, что облегчила работу над освоением шекспировского творчества переводчикам последующего времени.

2

Политическая реакция 80-х годов открывает широкий простор для нападок на материалистическую эстетику и общественную направленность литературы. Активизируется реакционная критика. Выступает «целая фаланга представителей благонамеренного обскурантизма, не признающих своей умственной связи с предыдущим временем»,[1] с идеями шестидесятников.

Но было бы неправильно говорить о полном торжестве реакционных идей. Умственная жизнь русского общества переживает «великий исторический момент». В зловещей тишине ночи работает «наболевшее чувство» и зреет «широкая общественная мысль».[2] Несмотря на небывалый цензурный гнет и засилие пошлости, прогрессивная критика отстаивает реализм и идейность в искусстве, борется против натурализма и первых проявлений декадентства.

В продолжающихся спорах о задачах и сущности искусства Шекспир по-прежнему фигурирует как одно из высших олицетворений искусства. Но не все одинаково понимают сущность его творчества. Появившиеся уже тогда модернисты, например, противопоставляют его действитель-

---

ший на целый ряд неточностей, отступлений от английского текста и антихудожественных выражений. Гнедич горячо защищался, как мог. Голоса разделились. Чтобы доказать основательность своих воззрений, Д. В. по просьбе присутствовавших послал домой за своим переводом (который и был скоро доставлен) и с английским текстом в руках, слово за слово разъяснил неточности понимания Гнедичем целого ряда мест трагедии.

«Споры были шумные и оживленные. Собрание, случайно очень на этот раз многочисленное, почти все целиком перешло на сторону Аверкиева, который был, видимо, удовлетворен как переводчик. . .

«Перевод „Гамлета" П. П. Гнедича попал на Александринские подмостки, а более точный перевод Аверкиева так и не увидел света рампы в течение всей жизни драматурга» (С. У-ц. Из литературного прошлого нашей столицы. «Наша старина», 1915, № 7, стр. 650).

[1] Н. В. Шелгунов. Очерки русской жизни. СПб., 1895, стр. 847.

[2] Там же, стр. 697.

ности.[3] Для них поэтический вымысел не связан с действительностью и выше ее. Художник из ничего творит новые миры: «Рафаэль и Шекспир. . . создали каждый по новому человечеству».[4]

Отбрасывается понятие художественной правды. Если художественная правда, рассуждает один критик, представляет собой перевод фактов действительности на язык художественных образов, то перевод этот очень неточен: «мир Шекспира так лучезарен, герои его так величественно прекрасны, даже в диких своих порывах, что самые реальные его драмы чаруют нас как какая-нибудь сказка», тогда как «подлинник оказывается неизмеримо хуже, грязнее и низменнее своего перевода». И вывод: произведения искусства — не образы объективной действительности, воспроизведенной художником, а лишь субъективные «отражения от чрезвычайно подвижного и впечатляющего экрана живого человеческого чувства при нервном освещении настроений».[5]

И все же попытки оторвать шекспировское творчество от жизни, лишить его реального содержания не пользуются широким распространением. Даже реакционные журналы вынуждены связывать творчество великого драматурга с реализмом. Таково знамение времени. «Художественная чуткость русского трезвого критического чувства, — пишет критик «Русского вестника», — раньше многих оценила гениальность великих реалистов Запада: Шекспира и Мольера».[6] Но он по-своему истолковывает этот реализм. Для него в реализме важно не раскрытие действительности во всей ее наготе, как выражался В. Г. Белинский, а идеализация действительности. Так понимает критик и русский реализм, и творчество английского драматурга. «Величайший из реалистов — Шекспир, — пишет он, — вырос в колосса мирового искусства силою... поэтической идеализации, которою освещены его строго *реальные* изображения».[7]

Другой критик того же журнала показывает, в каком направлении, по его мнению, шла идеализация действительности в произведениях Шекспира. Шекспир для него выразитель не идеалов нового времени, как принято думать, а религиозных идеалов старой Европы. «Старая Европа, — замечает он, — имела свое „слово", произнесенное Шекспиром с новою силою, заключившее собою трагическую борьбу веры с скептицизмом».[8] Вырванные из контекста пьесы слова Гамлета «есть божество, ведущее нас к цели» принимаются им как вывод из всего творчества английского дра-

---

[3] См. статьи М. Белинского (И. Ясинского) в киевской газете «Заря» за 1884 г.

[4] Н. Минский. Старинный спор. «Заря», 1884, 29 августа, № 193.

[5] А. Лисовский. Литературные предрассудки. «Русское богатство», 1888, № 12, стр. 149, 148.

[6] Д. К‹оровяко›в. Письма об искусстве. Мотивы современного русского театра. «Русский вестник», 1891, № 10, стр. 340.

[7] Там же, стр. 338. Подобным же образом смотрели на реализм славянофилы. Для них главное в реализме — идеализация известных сторон действительности, а не критика.

[8] Ю. Елагин. Литературно-критические очерки. «Русский вестник», 1891, № 6, стр. 278.

матурга, а уж смысл самой трагедии автор статьи видит именно в показе примирения Гамлета с богом в смерти.[9]

Для представителя либерально-буржуазной мысли В. Д. Спасовича Шекспир также является «величайшим реалистом», реализм которого «поставлен на службу сильнейшей идеализации, какая когда-либо существовала».[10] Но в его представлении шекспировская поэзия идеализирует не прошлое, а настоящее, «этот свет, каков он есть со всеми его несовершенствами и терниями», и ищет «прежде всего правды» во всей ее полноте «не только в гармоническом и грациозном, но и в уродливом и ужасном».[11]

На первый взгляд это близко к тому, как понимает шекспировское творчество демократическая критика в ее различных ответвлениях. Однако в ее понимании, как это мы видели на примере Н. В. Шелгунова, Шекспир не идеализирует действительность, а воспроизводит ее, какова она есть, и утверждает идеалы, связанные с будущим. Эти оттенки и различия в понимании шекспировского реализма сказываются всякий раз, когда дело касается конкретных оценок отдельных произведений английского драматурга.[12]

В 80-е годы ширятся и углубляются изучение и пропаганда шекспировского творчества в русской прогрессивной критике. Помимо Н. И. Стороженко, о нем пишут П. Каншин, Д. Коровяков, А. Н. Кремлев, М. Кулишер, И. И. Иванов, С. Тимофеев, В. В. Чуйко и многие другие. Кроме того, Шекспир находит живой отклик в народнической критике.

Профессор Московского университета Н. И. Стороженко (1836—1906),[13] долгие годы насаждавший отечественное шекспироведение с уни-

[9] Там же, № 5, стр. 317—318.

[10] W. Spasowicz. Szekspirowska historja tragiczna o księciu duńskem Hamlecie. In: Włod. Spasowicz. Pisma, t. II. Petersburg, 1892, p. 9.

[11] В. Д. Спасович. Шекспировский Гамлет. В кн.: Сочинения В. Д. Спасовича, т. I, СПб., 1889, стр. 124—125.

[12] За Гамлетом, например, Спасович не признает никакого будущего. В его представлении этот шекспировский герой — бесплодный и даже вредный мечтатель, равнодушный к добру и пользе, к целям жизни, человек, преданный «поэзии, никогда не касающейся стопами земли» (Сочинения В. Д. Спасовича, т. I, стр. 112). Только под влиянием отголосков романтизма в нем находили красивые стороны. Спасович видит в Гамлете постепенное нравственное падение, сближающее его с Клавдием. У Гамлета нет, по его мнению, никаких идеалов. Нравственная порча в нем так далеко зашла, что «добрый, благодушный племянник стал немногим лучше дяди» (там же, стр. 123). Если бы Гамлет стал королем, то многие, говорит автор, вспомнили бы «с сожалением о временах короля Клавдия» (там же, стр. 124).

[13] См. о нем: П. Коган. Н. И. Стороженко. «Русская мысль», 1901, № 10, отд. II, стр. 105—118; то же (без подписи) в сб. «Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Н. И. Стороженко», М., 1902, стр. I—XXIX (здесь же составленный Д. Языковым перечень печатных трудов Н. И. Стороженко — стр. XXX—XXXV); М. Н. Розанов. 1) Николай Ильич Стороженко — первый русский шекспиролог. ЖМНП, 1906, ч. VI, № 11, отд. IV, стр. 31—62 (отд. оттиск — СПб., 1907); 2) Н. И. Стороженко. В сб. «Памяти Н. И. Стороженко», М., 1909, стр. 11—40; И. Бороздин. Московский профессор-гуманист Н. И. Стороженко (К десятилетию со дня смерти). М., 1916 (здесь на стр. 21—26 дан список статей, воспоминаний и заметок о Н. И. Стороженко); И. А. Линниченко. Венок на могилу Н. И. Стороженко. Одесса, 1916.

верситетской кафедры, был также неутомимым популяризатором великого английского драматурга. «В его лице, — пишет в своих воспоминаниях о Стороженко М. М. Ковалевский, — мы имели, вероятно, лучшего в России знатока Шекспира, приступившего к его изучению не иначе как с благоговейным трепетом. Этот трепет, вероятно, и помешал ему написать много о самом авторе Гамлета. Кроме лекций, Стороженко оставил о Шекспире небольшое число частных этюдов, посвященных рассмотрению роста тех или других его типов».[14] Н. И. Стороженко публикует ряд статей и рецензий на шекспировские издания и спектакли в русских и английских журналах, читает в Московском университете специальный курс лекций о «Макбете», вышедший отдельным изданием.[15] В «Очерках английской драмы» он дает в сжатом виде результаты своих исследований о предшественниках Шекспира, дополнив их новыми материалами, и посвящает творчеству драматурга главу, написанную на основе новейших достижений шекспироведения и собственных исследований. Это был первый на русском языке вполне научный очерк творчества Шекспира. В драмах поэта русский ученый отмечает «глубокое проникновение в сущность жизни», «живой интерес к вопросам времени», постановку «коренных вопросов человеческого существования» и «горькое раздумье над жизнью».[16]

Период мрачной реакции 80-х годов накладывает свою печать на характер восприятия шекспировского творчества русским исследователем. В это время он особенно чуток к трагедиям драматурга, написанным в зрелый период его творчества, когда им, по словам Н. И. Стороженко, «овладевало мрачное, близкое к пессимизму настроение, под влиянием которого все представлялось ему в мрачном цвете»,[17] хотя создание таких характеров, как Корделия, Дездемона, Порция, Брут, доказывает, что он не утратил веру в добро. Внимание ученого больше всего привлекают «Гамлет», «Макбет» и «Юлий Цезарь».

---

[14] М. М. Ковалевский. Воспоминания о Н. И. Стороженко. В сб. «Памяти Н. И. Стороженко», М., 1909, стр. 89. О том, как начались занятия Стороженко Шекспиром, см. интересные воспоминания А. Н. Веселовского в его кн. «Этюды и характеристики» (т. II, изд. 4, М., 1912, стр. 295—306).

[15] Первые работы Стороженко о Шекспире появились еще в 1869 г., подготовленные во время второй поездки в Лондон. Это были «Contemporary Allusions to Shakespeare» («Notes and Queries», 1869, June 12) и «Шекспировская критика в Германии» («Вестник Европы», 1869, № 10, стр. 823—869; № 11, стр. 306—346). Книги о предшественниках Шекспира — Лилли и Марло, а затем о Р. Грине — появились в 1872 и 1878 гг. В 70—80-е годы Стороженко писал много статей о Шекспире и рецензий на труды о нем. Таковы, например, рецензии на издание П. Полевого «Школьный Шекспир» («Учебно-воспитательная библиотека», т. II. М., 1878, стр. 120—129), на переводы Н. Кетчера («Критическое обозрение», 1880, № 5, стр. 237—245), статья «О сонетах Шекспира» («Русский курьер», 1881, 10 января, № 9) отзыв о «Ежегоднике немецкого Шекспировского общества» («Заграничный вестник», 1882, кн. 8, стр. 75—80). См. также литограф. изд.: Лекции о Макбете проф. Н. И. Стороженко. М., 1889, 72 стр.

[16] Н. И. Стороженко. Очерки английской драмы до смерти Шекспира. В кн.: Всеобщая история литературы, т. III, ч. I. Под ред. В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова. СПб., 1888, стр. 566, 569, 571.

[17] Там же, стр. 571.

«Гамлет» для него — «трагедия разочарования», «плач по разбитым жизнью надеждам», а ее герой — натура благородная, полная возвышенных порывов, но созерцательная, непригодная к борьбе. Ни в одно из своих произведений Шекспир, по мнению ученого, не вложил «столько своей собственной души, нигде так не сливался с своим героем, не думал его мыслями, не плакал его слезами».[18]

Возникает законный вопрос: не был ли особый интерес исследователя к самой мрачной трагедии Шекспира — к «Макбету» — продиктован его душевным состоянием, вызванным мрачной реакцией его времени, когда в душной атмосфере угнетения задыхались и гибли люди, а честолюбцы строили свое счастье на несчастьях миллионов? Трагедия и ставила перед ученым вопрос: «Может ли человек построить свое счастье на гибели другого человека?». Для него «Макбет» был трагедией, где мастерски показано разрушительное действие честолюбия, превращающего и недурного по природе человека в коварного убийцу и злого деспота.[19]

И рядом с этим — восхищение Шекспиром как автором «Юлия Цезаря», в котором поэт, по словам критика, выразил «не только страстную любовь к свободе и не менее страстную ненависть к деспотизму», но и «античный взгляд на тираноубийство как на великий акт гражданской доблести», а в политическом убийце изобразил «идеал человека».[20] Не забудем, что подобные мысли высказываются вскоре после убийства русского царя революционерами-террористами.

Стороженко первый правильно поставил вопрос об отношении Пушкина к шекспировскому наследию. Не умаляя величия русского поэта, он отмечает плодотворность изучения Пушкиным творчества Шекспира, отразившегося «во взглядах его на задачи поэзии вообще и драматического творчества в особенности». Для Пушкина всегда было характерно «стремление к правде и естественности», но «укрепленные изучением Шекспира», эти взгляды «сделались главной основой его литературного кодекса». И когда Пушкин с высоты «шекспировского реализма взглянул на произведения прежних своих кумиров, то они показались ему деланными и холодными».[21]

Существенный вклад в изучение, но главным образом в популяризацию шекспировского творчества в русской литературе внес критик В. В. Чуйко.[22]

---

[18] Там же.

[19] Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 145, 159.

[20] «Заграничный вестник», 1882, кн. 8, стр. 76—77. Н. И. Стороженко критикует здесь немецкого шекспироведа Делиуса за поверхностность, проявленную им в статье «Юлий Цезарь и его источник Плутарх». Немецкий ученый, по словам Н. И. Стороженко, погнался за мелочами и «упустил из виду общий характер пьесы, несомненно навеянный пристальным изучением Плутарха». В факте написания «Юлия Цезаря» русский ученый видит «резкое изменение политических взглядов» драматурга, происшедшее под влиянием Плутарха и усилившегося деспотизма Елизаветы.

[21] Н. Стороженко. Отношение Пушкина к иностранной словесности. «Русский курьер», 1880, 8 июня, № 154, стр. 2. См. также: Н. Стороженко. Из области литературы. М., 1902, стр. 327—338.

[22] Владимир Владимирович Чуйко (1839—1899) поступил в 1857 г. в Петербургский университет, но не окончив его, уехал за границу. В Париже в Сорбонне он слушал философию, историю литературы и изучал санскритский язык. В Германии

«Любимым предметом Чуйко был Шекспир», — вспоминает о нем С. Ф. Либрович; по его же свидетельству, Чуйко «полюбил Шекспира почти с детских лет», «посвятил изучению великого сердцеведа всю свою жизнь», «проникнут был им глубоко, мог произносить наизусть целые тирады из его творений в подлиннике и в лучших переводах. Иные годы В. В. Чуйко почти исключительно занимался Шекспиром, работая с редким усердием и увлечением по этому предмету в Москве, в Петербурге, Берлине, Лондоне, Стратфорде-на-Эвоне и других местах».[23] По количеству написанного о Шекспире Чуйко превосходит всех своих современников, да и не только современников.[24] Но главным делом жизни его была большая книга о Шекспире.[25] Хотя эта книга встретила резкую критику со стороны Н. И. Стороженко,[26] упрекавшего автора в неточностях, неправильных транскрипциях, незнании элементарных исторических фактов и т. д., тем не менее этот большой труд был добросовестной во многих отношениях и весьма доступной для читателя компиляцией.[27]

Труд В. В. Чуйко представлял собой характерное явление в истории изучения Шекспира в России. В нем отразились и достоинства, и недостатки русской критической мысли 80-х годов. В книге изложен громадный

почти исключительно работал над историей искусства, и в особенности над историей итальянской живописи и скульптуры эпохи Возрождения. С этой целью он жил также довольно долго в Италии. Вернувшись в 1862 г. в Петербург, вступил на литературное поприще. Сотрудничал во «Всемирной иллюстрации», «Женском вестнике», «Невском сборнике». В 1867 г. уехал в Париж в качестве корреспондента газеты «С.-Петербургские ведомости». Во время франко-прусской войны писал письма из гарибальдийского лагеря в газеты «Голос» и «Биржевая газета». В 1872 г. вел критический фельетон в «Голосе», а с 1878 г. — в «Новостях». Печатался также в журналах «Искра», «Отечественные записки», «Вестник Европы», «Наблюдатель», «Труд», «Вестник изящных искусств», «Россия» и др. Перу В. В. Чуйко принадлежит много статей по русской, французской и английской литературам. Выступал он также в качестве переводчика.

[23] С. Ф. Либрович. На книжном посту. Воспоминания. Записки. Документы. ‹Пгр. и М.›, 1916, стр. 413—415.

[24] Приводим названия статей В. В. Чуйко, пропущенных в указателе «Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962» (М., 1964): Психология и антропология в критике. Характеристика европейских рас у Шекспира. «С.-Петербургские ведомости», 1876, 6 января, № 6; Споры вокруг Йоркширской трагедии. «Дело», 1887, №№ 1, 5; Английская драма до Шекспира. «Живописное обозрение», 1892, № 50; Шекспир в переводе и объяснениях А. Л. Соколовского. «Северный вестник», 1898, № 6—7, отд. II, стр. 146—153.

[25] В. В. Чуйко. Шекспир, его жизнь и произведения. СПб., 1889.

[26] Н. Стороженко. Дилетантизм в шекспировской критике. «Русская мысль», 1889, № 10, стр. 26—44.

[27] В большинстве рецензий книга В. Чуйко получила положительную оценку. См.: «Неделя», 1888, 11 декабря, № 50; Н. Ладожский. Критические наброски. «С.-Петербургские ведомости», 1888, 9 декабря, № 340; Вл. М‹ихиевич›, «Новости и Биржевая газета», 1888, 20 декабря, № 351; В. Буренин. Критические очерки. Русская книга о Шекспире. «Новое время», 1888, 25 ноября, № 4758; «Северный вестник», 1889, № 3, отд. II, стр. 90; «Пантеон литературы», 1889, № 1; «Вестник Европы», 1889, № 2. Только в рецензии, принадлежащей перу Н. Ладожского, дан отрицательный отзыв.

материал, на собирание которого автор потратил более десяти лет; в легком и занимательном изложении в ней получили отражение многие новейшие достижения зарубежного и русского шекспироведения. Тем не менее никакого этапа в русской науке о Шекспире эта книга не составила, да автор и не стремился к этому.

Отсутствие четко выработанной концепции, эклектизм взглядов автора помешали сделать в этом труде серьезные историко-литературные обобщения. В этом и состоял главный недостаток книги, на что и указал Н. И. Стороженко в своей рецензии, впрочем чрезмерно строгой и педантичной.

В. Чуйко видит связь шекспировского театра с породившей его эпохой, с тем порядком вещей, в котором «заключался зародыш будущей грозной революции», вспыхнувшей «с такой страшной силой» позднее.[28] «Шекспир, — пишет автор, — с его великим чутьем всемирности и общечеловечности выразил с необыкновенной полнотой всю совокупность и органическую законченность элементов, из которых образовалось Возрождение».[29] В комедиях, «около своих пастушков, в глубине драмы», — замечает критик, — Шекспир показывает «по временам грозную действительность», «сутолоку ежедневной жизни с ее фиктивными заботами, сословное или общественное рабство, возведенное в закон», и противопоставляет этому «природу и свободу во всей их обаятельной простоте».[30]

Весьма интересен анализ исторических хроник Шекспира, которые, по словам критика, представляют «грандиозный драматический эпос, какого не имеет ни одна из европейских литератур».[31] Чуйко отмечает шекспировский историзм и народность, простирающиеся до понимания драматургом решающей роли народных масс в исторических событиях. По его мнению, политические события Шекспир показывает на «народном фоне, придающем удивительную смелость и ширину картине».[32] Народ в изображении драматурга — это «настоящий народ в бесконечном разнообразии физиономий, характеров, типов, темпераментов, привычек, положений, волнующийся и действующий группами или в одиночку, народ, принимающий участие в политическом событии, живо интересующийся политическими делами и нередко своим вмешательством решающий судьбу государства».[33] Критик отмечает в Шекспире отсутствие каких-либо предубеждений при изображении народа. «...рассматривая тщательно роль толпы в пьесах Шекспира, — пишет он, — мы видим не какую-либо аристократическую тенденцию, а художественное изображение действительности без всякой идеализации».[34]

При анализе стиля Шекспира критик обращает внимание на «необыкновенное богатство и обилие народных выражений, грубых, простонарод-

---

[28] См.: В. В. Чуйко. Шекспир, его жизнь и произведения, стр. 42.
[29] Там же, стр. 159—160.
[30] Там же, стр. 236—237.
[31] Там же, стр. 289.
[32] Там же, стр. 294.
[33] Там же.
[34] Там же, стр. 648. Такую тенденцию Шекспиру приписывали многие.

ных форм речи, которых избегали почти все другие поэты его времени и которыми Шекспир... пользовался с особенным пристрастием», и находит, что «это связывает его уже прямо с народною жизнью, которая почти совершенно отсутствует в произведениях других поэтов».[35]

Менее удачлив автор при анализе трагедий Шекспира. Тут много неясностей, противоречий и странностей, которые отмечены в рецензии Н. И. Стороженко, подчеркнувшем, впрочем, что у Чуйко «есть целые страницы, написанные живо, даже увлекательно» и «встречаются замечания дельные и тонкие, обличающие в авторе развитой вкус и правильное понимание сущности шекспировского творчества».[36] Стороженко полагал, что очищенная от недостатков при втором издании книга окажется полезным пособием при изучении Шекспира. Второе издание, однако, не появилось.

В книге В. Чуйко имеются разделы, посвященные восприятию Шекспира в России, где также наряду с интересными страницами, например о понимании Пушкиным Шекспира,[37] встречаются поверхностные и неправильные суждения. Но на эту тему до выхода его книги был издан специальный труд другого автора — Сергея Тимофеева.[38] В книге С. Тимофеева[39] сделана попытка обобщить то, что было написано о Шекспире и русской драматургии до него. Никаких новых фактов и открытий в ней нет, да автор и не претендует на это. В ней собраны известные к тому времени по другим источникам материалы и наблюдения, устанавливающие связь русской драматургии с творчеством Шекспира.[40] Но автор односторонне и неглубоко подошел к решению проблемы влияния Шекспира на русскую драму. Видя в английском драматурге «исповедника натуры, естественности и реализма», он зачисляет в последователи Шекспира всех рус-

---

[35] Там же, стр. 206.

[36] Н. И. Стороженко. Опыты изучения Шекспира, стр. 253.

[37] В своей ранней статье «Шекспир и Пушкин» (сб. «Отклик», СПб., 1881) автор был далек от правильной постановки проблемы. В книге он изменил прежние взгляды и верно отметил, что «истинное понимание Шекспира в русской литературе впервые обнаружил Пушкин» (Шекспир, его жизнь и произведения, стр. 308). Касаясь «Бориса Годунова», Чуйко пишет: «Ни в одной из европейских литератур не найдется драматической хроники, которая бы ближе подходила под стиль, манеру и концепцию шекспировских хроник. Пушкин создал не только великое художественное произведение, но и проникся шекспировским духом в такой степени, как этого не могли сделать при всем желании ни Шиллер, ни Гете» (там же, стр. 308).

[38] Сергей Тимофеев. Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М., 1887.

[39] Перу С. Тимофеева принадлежат также статьи: Литературная параллель. Ромео и Гамлет. «Театр и жизнь», 1885, №№ 151, 154—156, 158; Офелия и Дездемона. Там же, 1885, №№ 213, 215—218, 223; Шекспир и Пушкин. «Дело», 1886, № 5, стр. 231—246; Макбет. «Русские ведомости», 1890, 15 января, № 14. Статья «Шекспир и Пушкин» вошла в книгу «Влияние Шекспира на русскую драму». Остальные статьи опираются на известные труды Э. Даудена и других западноевропейских шекспироведов и не представляют интереса новизны.

[40] Автор кратко характеризует в этом плане драматические произведения Сумарокова, Екатерины II, Пушкина, Н. Полевого, Н. Кукольника, Ободовского, Чаева, Мея, А. Островского, А. Толстого, Ф. Писемского и др.

ских писателей, у кого находит эти качества, не учитывая всей сложности поставленной им себе задачи и допуская при этом очевидные преувеличения.[41] В работе С. Тимофеева не всегда даются ссылки на использованные источники. Ее заключительные страницы взяты из статьи А. Кремлева без указания на заимствование.[42]

Кремлева считали «чудаком»-шекспироманом, без меры увлекавшимся своим кумиром.[43] Это был бескорыстный поклонник английского драматурга, немало делавший для популяризации его в России в конце XIX в.[44] Почитатель Белинского, Герцена и Салтыкова-Щедрина, Кремлев остро переживал царившую в русской жизни несправедливость и весьма отрицательно относился к самодержавной власти. Его мятежные настроения находили свое выражение в его стихах,[45] драматических произведениях,[46] статьях и брошюрах. Но сам он не был политическим бойцом и всего себя отдавал искусству, а искусство рассматривал как средство воспитания масс. Самым важным видом искусства для него был театр и драматическая поэзия, а в драматической поэзии наивысшим авторитетом был Шекспир. Вот почему он всего себя отдавал пропаганде и популяризации шекспировского творчества,[47] хотя наравне с Шекспиром ставил Пушкина и любил и других русских поэтов.

---

[41] Книга вызвала отрицательные отзывы критики. См.: «Исторический вестник», 1887, № 8, стр. 450—451 (подпись: П. Л. В. — псевдоним П. Н. Полевого); «Вестник Европы», 1887, № 8, стр. 886—889 (подпись: А. В—н); «Русская мысль», 1887, № 8, стр. 469—472.

[42] См.: А. К. Памяти Шекспира. «Искусство», 1883, № 16, стр. 184. Принадлежность этой статьи А. Н. Кремлеву подтверждается тем, что он включил многие места из нее в свою брошюру под тем же названием: А. Н. Кремлев. Памяти Шекспира. Пгр., 1916.

[43] А. Амфитеатров. Минуты. «Театр и искусство», 1907, № 46, стр. 759.

[44] Анатолий Николаевич Кремлев (1859—1919) — сын профессора Казанского университета, адвокат, артист, писатель, общественный деятель. Получил высшее юридическое образование в Казанском университете. Был мировым судьей в Казани и затем присяжным поверенным в Петербурге. Увлечение театром и Шекспиром возобладало в нем, и он долгое время выступал в качестве артиста и режиссера на провинциальной сцене с целью пропаганды шекспировских пьес и читал лекции о Шекспире в Казани, Симбирске, Саратове, Москве и других городах. О его культе Шекспира распространялось много анекдотических сведений (см.: А. Амфитеатров. Минуты, стр. 759; Н. Ф. Скарская, П. И. Гайдебуров. На сцене и в жизни. М.—Л., 1959, стр. 162). В последние годы своей жизни А. Н. Кремлев состоял секретарем Общества сценических деятелей. При Советской власти он был членом I районного Совета рабочих и солдатских депутатов в г. Петрограде.

[45] А. Н. Кремлев. Избранные стихотворения. Казань, 1887; А. Н. Кремлев. Песни старого и нового света. СПб., б. г.

[46] Король Даниил, трагедия в пяти действиях. Казань, 1888; День правды, комедия в 5 д. СПб., 1908; Вопросы жизни и духа. Комедия в 4 д. в стихах. СПб., б. г.; Газета — явление общественное. Комедия в 1 д. Казань, 1881.

[47] Приводим перечень шекспироведческих трудов А. Н. Кремлева, не вошедших в книгу «Шекспир. Библиография. . .»: Характер и результаты современной русской театральной критики. «Русское богатство», 1883, № 9; «Просперо и Калибан». «Искусство», 1883, № 19; В. В. Чарский как артист и как антрепренер. Казань, 1883; Искусство и жизнь (Письмо в редакцию). «Искусство», 1883, № 23; Ромео и Джульетта. Перевод по тексту проф. Делиуса. С предисловием и примечаниями (это издание

Для Кремлева Шекспир прежде всего народный поэт и реалист, творчество которого вырастает из действительности и крепкими нитями связано с ней. Он с особой силой подчеркивает реальность шекспировских типов, обладающих «всеми качествами действительных людей», являющихся «как бы живыми». В каждом слове шекспировского персонажа мы слышим звук человеческого голоса и можем доказать, почему он сказал «именно это слово, а не другое». И только при таком взгляде, говорит критик, мы можем понять, «что за человек, что за художник был Шекспир», какая «великая душа была у этого человека, какие непоколебимые нравственные истины способна она питать и поведать миру».[48]

Мир шекспировского творчества и его высокие нравственные идеалы критик противопоставлял пошлости и реакционному застою в русской общественной жизни 80-х годов. К критическим статьям его примыкают и стихи. В стихотворении А. Н. Кремлева «Шекспиру» выражены ненависть поэта к порочности и продажности окружающей жизни и вера в высокие гуманистические идеалы, воплощенные в произведениях любимого им писателя. «Везде порок, бесчестье, самовластье, на жертву жизнь тиранам отдана, везде печаль, и горе, и несчастье!.. Все продано: любви святое чувство, добро и честь, талант и красота, религия, искусство и наука, и мощь ума, и сердца чистота». Все это способно привести человека в отчаяние. Но обращение к шекспировской поэзии, выразившей трагизм человеческого существования и не утратившей веры в светлые идеалы, помогает жить дальше и верить в будущее. «И вновь смотрю я с верой в этот мир».[49]

Критик призывает русское общество не пренебрегать Шекспиром. «Мы больше, чем кто-либо, — пишет он, — нуждаемся в великих идеях — философских и поэтических; мы больше, чем кто-либо, должны внимать этим идеям всем своим существом и освобождаться из-под гнета влияний, тормозящих нашу нравственную и общественную жизнь». И ему кажется, что «в минуты тяжелой борьбы со злом и насилием... никто не может удержать нас на высоте человеческого достоинства, кроме Шекспира».[50] Критик призывает бороться со злом, беря себе в союзники Шекспира. Только не надо смущаться, если он укажет «ряд сильных и энергичных протестов» и потребует «безграничного и самоотверженного героизма».[51]

Любимым шекспировским образом Кремлева был Гамлет, в котором он видит поборника справедливости, человека великого ума и высоких моральных идеалов. Душевное потрясение, пережитое им в столкновении с порочным миром, только укрепило в нем эти черты.[52]

нами не обнаружено); Замок Гамлета, На родине Шекспира (стихотворения). В кн.: Песни старого и нового мира, стр. 14—19, 97—104.

[48] Анатолий Кремлев. О тени отца Гамлета в Шекспировской трагедии. Казань, 1881, стр. 13.

[49] А. Н. Кремлев. Избранные стихотворения, стр. 39.

[50] А. К. Памяти Шекспира. «Искусство», 1883, № 16, стр. 183.

[51] Там же.

[52] См.: А. Кремлев. Гамлет Шекспира как трагический характер. «Театральный мирок», 1887, № 8, стр. 3—4. В стихотворении «Замок Гамлета» автор следующим образом характеризовал шекспировского героя:

Кремлев безусловно впадал в крайности, усматривая спасение человечества чуть ли не в одном Шекспире, но в своей интерпретации его творчества он высказал много здравых мыслей и перенес свою популяризацию русского шекспиризма даже за рубеж.[53]

Нам остается сказать еще об отношении к шекспировскому творчеству народнической критики, занимавшей ведущее место в демократическом лагере.

Подход к литературным явлениям прошлого в народнической критике определялся общим взглядом идеологов народничества на историю: располагать все факты истории литературы в перспективе в зависимости от того, содействовали они или противодействовали тому идеалу, какой народничество считало общечеловеческим идеалом своей эпохи. Высшим идеалом для народника является свободная «человеческая личность, цельная, полная», во всестороннем развитии ума, чувства и воли, личность, в которой красота, истина, справедливость «складываются в живое единство».[54] В сущности это патриархальный крестьянин-общинник, очень напоминающий героев народного эпоса.

Крушение народнических идеалов в обстановке начавшейся реакции 80-х годов в России приобрело трагический колорит и сделало близким для мироощущения народника трагизм шекспировских героев. В этой атмосфере возникает один из интересных документов народнической критики — статья видного идеолога русского народничества П. Л. Лаврова «Шекспир в наше время»,[55] а также ряд более мелких откликов на шекспировское творчество других критиков этого лагеря.[56]

Здесь в первый раз народная свобода
Явилась перед ним как идеал —
И он мечтал любимцем быть народа,
И другом быть народу он мечтал.
. . . .
О Гамлет, Гамлет! Мысль твоя над миром
Неугасимым пламенем горит.
Она бедой грозит земным порфирам,
Она о царстве правды говорит.
Ты деспотов всем сердцем ненавидел —
И зная то, любил тебя народ:
В тебе зарю своей он жизни видел,
Своей свободы радостной восход.

(Песни старого и нового света. стр. 16, 18)

[53] В 1893 г. в лондонском Англо-русском литературном обществе был оглашен доклад А. Н. Кремлева «Шекспир в России» (см.: The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings, 1894, № 6, p. 61; «Русское обозрение», 1894, № 2, стр. 889).

[54] Н. К. Михайловский. Сочинения, т. V, СПб., 1897, стр. 536—537.

[55] «Устои», 1882, №№ 9 и 10, стр. 61—99. Перепечатана в кн.: П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе. Пгр., 1923, стр. 181—218.

[56] Отношение народнической молодежи к Шекспиру не было одинаковым. А. И. Желябов в бытность студентом говорил о плохом знании и понимании шекспировской поэзии. Для него Шекспир, как и Пушкин, был «слишком художник» (С. А. Мусин-Пушкин. А. И. Желябов. «Голос минувшего», 1915, № 12, стр. 142). Комедия «Укрощение строптивой» была освистана нигилистической мо-

Статья «Шекспир в наше время» имеет принципиальный и даже, можно сказать, программный характер. Она сформулировала то понимание шекспировского творчества, которое складывалось у передовой русской молодежи второй половины 70-х и начала 80-х годов, когда Шекспир рядом с Лопе де Вегой и Грибоедовым, Шиллером и Гоголем, Бомарше и Островским увлекал и потрясал зрителя в московском Малом театре и в гастролях Росси, в столице и провинции.

П. Л. Лавров давно любил произведения Шекспира. Ссылки на его произведения и упоминания шекспировских героев встречаются в самых ранних трудах Лаврова. В Париже, на квартире русской писательницы-эмигрантки В. П. Жандр-Никитиной, где часто бывал П. Л. Лавров, собирались его русские друзья, народовольцы, и слушали драмы Шекспира в превосходном чтении Лаврова.[57]

Статья о Шекспире обращена к передовым людям начала 80-х годов, и к революционной молодежи в особенности. Об этом прямо заявляет автор, имея в виду читателей, «глубоко затронутых вопросами жизни, увлеченных так или иначе ее течением и для которых отдых на прекрасном произведении искусства, на великом историческом событии прошлого представляет не разрыв с жизнью, а средство набрать в этом отдыхе новые силы, новую энергию для жизненной борьбы».[58]

Можем ли мы наслаждаться, переживать душевные волнения, читая произведения Шекспира? Что может дать нам Шекспир? — спрашивает автор статьи от имени целого поколения передовых людей России и пытается ответить на этот вопрос в зависимости от того, насколько Шекспир свободен от религиозной морали, устраняющей в человеке личные убеждения; насколько он «угадал основную задачу нравственности нашего времени», связанную с развитием личности и ее отношением к обществу; насколько широк его нравственный горизонт, т. е. признает ли он «достоинство чело-

---

лодежью в Малом театре (см.: И. Н. Захарьин ‹Якунин›. Встречи и воспоминания. СПб., 1903, стр. 295—297). Но были и другие примеры. Слушательницы Высших женских курсов в Москве, среди которых было немало революционно настроенных девушек, преподнесли своей любимой артистке, М. Н. Ермоловой, «сочинения Шекспира в богатом переплете» (С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова. М., 1954, стр. 136). Пимен Енкуватов, привлекавшийся по нечаевскому процессу, на суде говорил о своем увлечении шекспировскими спектаклями («Одесский вестник», 1871, 21 марта, № 183). Почитателем Шекспира был П. А. Кропоткин. Преподаватель словесности в Пажеском корпусе, где учился П. А. Кропоткин, К. Тимофеев был большой знаток и поклонник Шекспира. «Благодаря ему, — пишет Кропоткин, — я глубоко полюбил Шекспира» (П. А. Кропоткин. Записки революционера. Л., 1933, стр. 62). Увлекался Шекспиром народоволец П. Ф. Якубович, писавший о Шекспире и читавший на каторге заключенным шекспировские произведения (Л. Мельшин ‹П. Якубович›. В мире отверженных, т. I. М., 1932, стр. 193—196). Шекспиром интересовались писатели-народники Н. Златовратский, П. В. Засодимский, С. Я. Надсон, Е. П. Карпов, К. М. Станюкович, Г. И. Успенский и др.

[57] См.: Э. А. Серебряков. П. Л. Лавров (по личным воспоминаниям). В кн.: П. Л. Лавров. Сборник статей. Пб., 1922, стр. 456.

[58] П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе, стр. 182.

века в людях разного общественного положения, разного пола, разных национальностей, разной веры и разной расы?».[59]

В постановке этих вопросов сразу виден подход истинного народника, интересующегося не исторической правомерностью художественного явления прошлого, а соответствием этого явления современным идеалам народничества. П. Л. Лавров положительно отвечает на первый и третий вопросы. Английский драматург, полагает он, признает достоинство человека в людях разного общественного положения, разного пола, разных национальностей, разной веры. Он безразличен к религии, которая была «единственным источником истины для средних веков».[60] В этом критик видит огромную заслугу поэта, приближающую Шекспира к нашему времени.

Вопреки христианской морали, внушающей любить одинаково добрых и злых (Яго и Эдгара, Полония и Брута, Корделию и несправедливо обвиненную Дездемону), Шекспир учит ненавидеть зло и бороться против него, «действовать и бороться».[61] Он учит и другому: «Надо различать людей».[62] Надо знать людей, среди которых приходится жить и действовать. «Подле нас есть Корделии и есть Реганы, и, если мы будем безразлично относиться к ним, нам придется лишь произносить безумные речи в пустыне, плакать над трупом удавленной Корделии и быть величественными в суде, где председательствует шут-юморист».[63] Подле нас есть Дездемоны и Яго, и если мы посмотрим трезво на них, если допустим, что наше доверие будет обмануто,[64] то мы собственными руками задушим то, что нам всего дороже, то «„чудесное создание“, в котором мы живем».[65]

Для тех, кто жил в обстановке сложных конспиративных связей, эти слова были особенно понятны, звучали прямым призывом на шекспировских образах учиться различать людей, среди которых приходится вести опасную работу подпольщика. Те, к кому были обращены эти слова, хорошо понимали, о каком «чудесном создании», столь дорогом для передовых русских людей, шла речь: речь шла о революции.

Сколько горьких разочарований возникало у молодежи, ходившей в народ, от непонимания среды, в которой она действовала, лишенная ясного понимания действительности. Поэтому П. Л. Лавров, имея в виду Шекспира, писал: «Надо понимать среду, в которой действуешь. Наши поступки должны быть соображены с нравственным и умственным уровнем тех, среди которых мы действуем».[66] При этом он ссылался на взаимоотноше-

---

[59] Там же, стр. 202.
[60] Там же, стр. 204.
[61] Там же, стр. 209.
[62] Там же, стр. 205.
[63] Там же. Возможно, что здесь содержится намек на процесс, последовавший за убийством Александра II, осуществленным народовольцами 1 марта 1881 г.
[64] В соответствии с известным определением Пушкина Лавров понимает «Отелло» не как трагедию ревности, а как трагедию обманутого доверия, расширяя гуманистическое звучание шекспировской трагедии.
[65] П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе, стр. 205.
[66] Там же.



Ромео и Юлия. Рисунок И. Е. Репина. 1887.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

ния Брута, Кориолана и других шекспировских героев с массой: «Джон, Ричард II, Генрих VI гибнут потому, что не понимают среды, в которой действуют. Генрих V выдвигается как идеал короля, потому что всякое его действие, всякое его слово отражает идеалы общества, среди которого он действует».[67]

Статья «Шекспир в наше время» написана под свежим впечатлением процесса первомартовцев. Гибель множества молодых борцов, действовавших часто необдуманно и поспешно, не могла не отозваться острой болью и тяжелыми думами в сознании вождя народнического движения. Нельзя их не ощутить в качестве подтекста в следующих словах статьи: «Гамлет и Отелло, Брут и Шейлок, Лир и Джульетта гибнут, несмотря на свои бесспорные способности или нравственные достоинства, несмотря на симпатию, которую вызывают многие из них, — потому что в их вооружении есть слабые места, и их враги подметили эти места, или потому, что события должны были направить удары именно на эти места. Но Генрих V и Просперо, Елена и Яго достигают цели, потому что они вооружены знанием и решимостью».[68]

Знанию мира и людей, энергической жизненной борьбе учит Шекспир. Только вооружившись знанием, можно решительно действовать. Находясь под обаянием героических характеров шекспировых трагедий, критик пишет: «Надо действовать и бороться; вот все поучение, которое мы извлекаем из драм Шекспира; надо вооружаться для действия и борьбы; надо быть готовым к действию и борьбе; и когда минута драматического конфликта наступает для каждого, вызвана ли она личными влечениями или историческими событиями, надо решительно встречать неотвратимое, употребляя для борьбы заранее приготовленное оружие понимания мира и людей».[69] Шекспир не дает нам никакой «доктрины», но дает каждому мужество, энергию и силу для жизненной борьбы и труда на том поприще, какое открывает перед ним жизнь. В этом, в глазах критика, «одна из главных чарующих сил Шекспира, позволяющая ему переживать века и говорить нужные человеку истины последующим поколениям, несмотря на исторические изменения культуры».[70] Изменяются цели и методы борьбы, но необходимость участвовать в жизни остается, и «каждое новое поколение черпает в драмах Шекспира те побуждения к энергии, в которых нуждается всякий, кто способен участвовать в исторической жизни своего времени, или, по крайней мере, то уважение к деятельным, энергичным борцам за идеалы, которое необходимо самому „пропащему человеку“», чтобы не перейти в лагерь реакции.[71]

Присущий П. Л. Лаврову антиисторизм помешал ему увидеть многие особенности творчества Шекспира. По своему мировоззрению народник не был способен понять и оценить всю силу шекспировского реализма. Но и

[67] Там же, стр. 206.
[68] Там же.
[69] Там же, стр. 209.
[70] Там же, стр. 210.
[71] Там же.

то, что увидел он в Шекспире, — возвеличение человеческого достоинства, отрицание религиозной морали и утверждение, что человек сам кузнец своего счастья, позволяет отнести его статью к лучшим образцам шекспировской критики в России 80-х годов. Она отражает отношение к творчеству великого драматурга целого поколения передовых борцов за свободу в русском обществе. В этом ее неповторимое значение. Вряд ли еще где-нибудь в критической литературе найдется что-нибудь подобное. Некоторые места статьи звучали как суровый призыв революционной партии к подвигам, как манифест: «Гибель, если отступишь перед делом, которое перед тобой поставила история. Гибель, если в деле не различаешь друзей от врагов, союзников от противников, если не присоединяешь понимание к решительности. Гибель, если не понимаешь, в какой исторической среде приходится действовать. Человек должен быть вооружен с головы до ног для жизненной борьбы, вооружен знанием и решимостью и никогда не должен отступать пред борьбою, в которую его вводит жизнь».[72]

Подобное истолкование шекспировского творчества в пору, когда началась реакция и в среде интеллигенции начали распространяться настроения тоски и разочарования, имело большое значение. Шекспир внушал бодрость и веру в будущее, звал на подвиг. Он выступал как союзник в революционной борьбе.

Основные положения статьи П. Л. Лаврова о Шекспире близки Н. К. Михайловскому, хотя они и не нашли у него столь отчетливого и полного выражения. Нравственные уроки, извлекаемые из шекспировских произведений Лавровым, — знать окружающих тебя людей, ненавидеть зло и деятельно участвовать в жизненной борьбе — привлекают внимание и этого народнического публициста и критика, не однажды получая отражение в его статьях, посвященных русской литературе и русской общественной мысли.

Как эстетическая проблема шекспировское творчество воспринимается народнической критикой ограниченно. Однако в борьбе против так называемого чистого искусства, в спорах с натурализмом и декадентством на Шекспира народники ссылались неоднократно. Строгая объективность возможна только в фотографии, человек же неизбежно окрашивает изображаемое своими субъективными чувствами, писал Н. Михайловский, возражая тем, кто ссылался на мнимую объективность Шекспира. Созданные им типы — «это не только живые лица, но лица, понятые художником. Всякое художественное произведение — не только изображение предмета, но и суждение о нем».[73] Не без остроумия А. Скабичевский со своей стороны спрашивал, можно ли назвать «тенденцией» то, что Шекспир бедствия Лира показывает на фоне дурной погоды? Ответ предполагался положительный.

Наибольший интерес Н. К. Михайловский проявлял к двум шекспировским трагедиям: «Тимону Афинскому» и «Гамлету». Статья «Три мизан-

---

[72] Там же, стр. 206.

[73] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. I, 1896, стр. 124.

тропа» (1881), в которой он рассматривает образ Тимона, появилась в обстановке начавшегося террора. Пафос ее составляет протест против буржуазного общества, против власти наживы и призыв к борьбе против него. Она проникнута ненавистью к реакции и сочувствием к героям подполья. Лейтмотивом статьи являются слова, неоднократно повторяющиеся в ней: «Боль за боль!». Трагедия Тимона для него — это трагедия интеллигенции. Тимоны, Альцесты и Чацкие борются против общего зла. Но, оставаясь на психологической почве в подходе к общественному конфликту, Н. Михайловский приходит к мрачным выводам. Подлость может настолько «пронизать всю атмосферу», что с нею «никакие тараны не справятся».[74] В этом трагизм людей, подобных Тимону.

Современные Тимоны, Альцесты и Чацкие в глазах критика — это герои подполья, которым он сочувствует. Такими он хотел бы видеть положительных героев русской литературы своего времени. Но таких героев Н. К. Михайловский не находит; он видит только «гамлетизированных поросят».[75]

Гамлету и гамлетизму посвящают статьи Н. Михайловский, А. Скабичевский, П. Ф. Якубович, А. Воскобойников и др. Касается этой темы и П. Л. Лавров, осуждающий бездеятельность гамлетов, их колебания как недостойные борцов за народное дело.

Гамлета осуждают в стихах и прозе. Но интерес к нему возрастает. Возникают попытки разобраться в этом образе и явлении гамлетизма на русской почве. В августе 1882 г. в «Русском богатстве» появляется статья П. Ф. Якубовича «Гамлет наших дней», в октябре того же года тему гамлетизма в русской литературе трактует А. Скабичевский в журнале «Устои»,[76] а в декабре печатается статья Н. К. Михайловского «Гамлетизированные поросята» в «Отечественных записках».

Во всех этих статьях шекспировский Гамлет связывается с некоторыми явлениями русской литературы; в соответствии с этим меняется и восприятие его. По мнению А. Скабичевского, Гамлет олицетворяет собой гуманиста эпохи Возрождения, столкнувшегося с преступлением, за которое он должен мстить, по феодальным понятиям, но он не может совершить акт мести, так как приобщился к идеям гуманизма. Скабичевский сужает задачу шекспировского героя, видя в ней лишь личную месть за смерть отца. Глубже воспринял образ Гамлета молодой П. Ф. Якубович, увидевший смысл его в столкновении с враждебной действительностью.

Гамлет, по Якубовичу, не может ни жить, как все, ни действовать. «Ни спать, ни бороться веруя он — не хочет и не может; и отлично зная, что другого выхода нет, кроме разве выхода в ад, он выбирает себе именно этот ад муки и горечи, ад самобичевания, выворачивает всю „внутрен-

---

[74] Там же, т. V, 1897, стр. 527.

[75] Впервые этот термин Н. Михайловский употребил в 1876 г. Статья «Гамлетизированные поросята» появилась в 1882 г. (см.: Н. К. Михайловский, Сочинения, т. V, стр. 678—704).

[76] А. Скабичевский. Жизнь в литературе и литература в жизни. «Устои», 1882, №№ 9 и 10.

ность“», заглядывает в чужие души, подвергает всю окружающую жизнь «беспощадному анализу критики».[77]

И Якубович, и Скабичевский связывали гамлетизм с пробуждением критической мысли в среде передовых русских людей. В лучших своих проявлениях (Вс. Гаршин) он отличается некоторыми специфически русскими чертами, которые мешают развитию в нем отчаяния и скептицизма. Но от этого усиливается мучительность процесса. В сложном течении русской общественной и литературной жизни 80-х и начала 90-х годов гамлетизм как одно из выражений скептицизма был для одних формой перехода к трезвому осмыслению действительности и познанию ее закономерностей через поиски новых путей борьбы, для других тропинкой, ведущей в болото мистики и декадентства. По этой тропинке шли те, кого окрестил Н. Михайловский «гамлетизированными поросятами».[78]

На рубеже 80—90-х годов народничество быстро перерождалось в либерализм, теряло свою былую революционность, активно выступало против передовой идеологии того времени — марксизма. Это сказалось и на эстетических взглядах народников. В литературе происходит дальнейший отход от реализма, притупляется идейная острота народнической критики. Отразилось это и на понимании Шекспира. Показательной в этом отношении является статья А. Воскобойникова в журнале «Русское богатство». Главный смысл статьи заключается в оправдании колебаний, нерешительности Гамлета. Эта черта в нем близка русскому интеллигенту. По А. Воскобойникову, человек только тогда бывает действительно человеком, «когда он бывает Гамлетом, когда он мыслит, сравнивает, колеблется».[79]

Непонимание народниками исторического значения народных масс не позволило им разобраться в том, какую роль играет народ в трагедиях Шекспира. Правда, Лавров и Михайловский по-разному относились к этому вопросу, но оба далеки от правильного его решения. Народ, как известно, стоит в центре внимания великого драматурга, независимо от того, появляется он на сцене или нет.[80] Лавров полагает, что Шекспир презрительно относился ко всякому протесту народных масс против угнетателей,[81] но не осуждает его за это, так как поэт не мог выйти за рамки своего времени. Но он понимает, что «народное движение Джэка Кеда, на которое поэт Елизаветы обращает свои насмешки»,[82] было вызвано хищниками-дворянами. Здесь еще ощущается какая-то доля историзма.

Иначе смотрит на дело Н. К. Михайловский. Его взгляд на то, как Шекспир показывает народные массы и понимает их, определяется его ошибочной теорией героя и толпы. Михайловский полагает, что Шекспир

---

[77] П. Ф. Якубович. Гамлет наших дней. «Русское богатство», 1882, № 8, стр. 69—70.

[78] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. V, стр. 678—704. См.: Г. Козинцев. «Гамлет» и гамлетизм. В сб. «Прибой», Л., 1959, стр. 282—293.

[79] А. Воскобойников. Гамлет. «Русское богатство», 1890, № 8, стр. 144.

[80] См. об этом: О. Ильинская. Народ в трагедии Шекспира. «Шекспировский сборник», М., 1953, стр. 164—196.

[81] См.: П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе, стр. 217.

[82] Там же, стр. 216.

изображал не конкретные образы и картины народных масс, а условную, абстрактную массу, которая нужна была ему по техническим условиям трагедии, как «слепая, неразумная, стихийная сила, в столкновении с которой выяснился бы трагический характер героя».[83] Критик допускает возможность действия на массы в каком угодно направлении со стороны человека, обладающего сильной волей, которого он называет героем, ссылаясь на героев шекспировских трагедий. Он отказывается учитывать роль классового сознания в поведении героев и масс. Но это уже был Н. Михайловский позднего периода, это был либеральный народник.

Стихийное начало в поведении шекспировских героев и масс играет большую роль, но оно всегда выступает в диалектическом единстве с началом сознательным. Герои Шекспира — люди мыслящие. Интуиция дает сильные импульсы, приводит в движение бурные страсти его действующих лиц и масс. И Шекспир был великим мастером в раскрытии диалектики душевного развития героев. Но Михайловского не занимают эти вопросы. В творчестве величайшего художника-психолога он ищет лишь подтверждения своей ошибочной теории о герое и толпе.

Таким образом, в условиях политической реакции 80-х годов борьба демократической критики за правильное понимание шекспировского творчества продолжается. Наиболее последовательными представителями демократической критики в истолковании Шекспира выступают демократы Н. В. Шелгунов, С. И. Сычевский, А. Н. Кремлев и народническая критика. К ним по ряду вопросов примыкают такие шекспиристы, как Н. И. Стороженко и В. В. Чуйко, для которых британский драматург дорог своей связью с действительностью, с народной жизнью, своим реализмом. Работы Н. И. Стороженко не только «выдерживают с честью сравнение с трудами лучших представителей западной шекспирологии»,[84] но в ряде случаев превосходят их глубиной научных выводов и последовательностью.

Своеобразным явилось понимание шекспировского творчества в народнической критике, нашедшее свое наиболее яркое выражение в статьях П. Лаврова, Н. Михайловского, П. Якубовича и А. Скабичевского. Им Шекспир близок своим действенным гуманизмом, знанием человеческих характеров, знанием жизни и поэзией энергичной жизненной борьбы (П. Лавров). Особое внимание народническая критика уделяет таким трагедиям Шекспира, как «Тимон Афинский» и «Гамлет», с которыми она связывает трагизм русской интеллигенции, пробуждение в ней критической мысли (Н. Михайловский, П. Якубович, А. Скабичевский).

---

[83] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. II, 1896, стр. 408.

[84] М. Розанов. Николай Ильич Стороженко — первый русский шекспиролог, стр. 61—62.

В связи с перерождением народничества в либерализм появляется новое истолкование образа Гамлета, оправдывающее его колебания как необходимый момент в жизни каждого мыслящего человека (А. Воскобойников).

3

Политическая реакция 80-х годов наложила свой отпечаток на творчество многих писателей. Мельчает литературный герой. Отход от наследства 60-х годов проявляется в отказе от реализма. Наряду с этим реалистическая традиция продолжает жить в творчестве крупнейших писателей, каковы М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой, Г. Успенский, А. Островский, Д. Н. Мамин-Сибиряк. Усиливаются голоса молодых писателей-реалистов — Вс. Гаршина, А. П. Чехова, В. Г. Короленко и др. Возникают новые споры об отношении искусства к действительности, о понимании человеческих характеров и способах их воплощения в искусстве, о роли мировоззрения в творчестве художника.

В этих спорах творчество Шекспира играет порой существенную роль. К нему продолжают обращаться писатели в своих высказываниях и в своих художественных произведениях. Обращение к Шекспиру во многом связано с тем, какие стороны действительности отражает тот или иной писатель в своих произведениях. Г. Успенскому, например, Шекспир был достаточно чужд, и упоминания им английского драматурга весьма редки.[1] В. М. Гаршин ставит Шекспира выше всех писателей мира.[2] О страстном увлечении великим драматургом Н. Е. Каронина-Петропавловского пишет Гр. Мачтет.[3] С. Я. Надсон «проглатывал Шекспира том за томом».[4] Интерес к Шекспиру проявляют Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. П. Чехов, А. И. Эртель и многие из их современников.

Для А. И. Эртеля Шекспир интересен как объективный поэт с изумительной способностью к изображению жизни, «к проникновению в тайны человеческого характера, человеческих страстей». Такими писателями Эртель признавал Льва Толстого, Шекспира, Гете и греческих трагиков.[5] Правда заложена в самой действительности, и «задача художника состоит

[1] В одном из своих писем (от 8 июня 1889 г.) Г. Успенский свидетельствовал, что народное творчество не находится ни в какой зависимости от устремлений людей «культурного слоя» и живет особенной жизнью, не нуждаясь в «помощи Шекспира, Пушкина, Гомера»: «Народные сказки, легенды, былины, народные сказания созданы народом самостоятельно, собственным творчеством, без участия Пушкина, Гомера, Шекспира»; творчество же этих писателей, в частности Шекспира, напротив, «исходило из народных масс», «вырастало из этого корня» (Г. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, Л., 1954, стр. 312). Об интересе к Шекспиру Г. Успенского мы узнаем из письма к нему 7 января 1889 г. автора книги о Шекспире В. В. Чуйко, подарившего свою книгу писателю (Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 313, оп. 1, № 366).

[2] См.: В. Фаусек. Памяти В. М. Гаршина. В кн.: Памяти В. М. Гаршина. СПб., 1889, стр. 103.

[3] Григорий Мачтет. Н. Е. Петропавловский. «Русские ведомости», 1892, 16 мая, № 133.

[4] А. И. В—г. Воспоминания о С. Я. Надсоне. «Книжки Недели», 1891, № 1, стр. 39.

[5] Письма А. И. Эртеля. М., 1909, стр. 76—77.

в том, чтобы уловить эту правду в разрозненных и раздробленных частях и придать ей присущее ей единство». Это хорошо умели делать из писателей «наиболее блистательные — Шекспир и Толстой».[6]

Что же помогает уловить эту правду? — спрашивает Эртель. Устремленность в будущее, историческая перспектива, всеобщность. Талант «волнует не один народ, не одного разночинца, или буржуа, или дворянина, а всякого человека в истинном значении этого великого слова».[7]

Высокий гуманизм Шекспира противопоставляется здесь узким и ограниченным идеалам различных литературных течений, в частности упадочных. Но слабость концепции Эртеля состоит в том, что гуманизм в его понимании приобретает абстрактный характер общечеловечности, не связанной с движущей силой истории — с народной стихией. Отсюда требование: «Художник всегда должен стоять выше того, что изображает, таков Шекспир».[8]

К такому пониманию шекспировского творчества близок А. П. Чехов;[9] даже противопоставление Шекспира Златовратскому у Эртеля и Чехова совпадало. «В одном из писем, кажется к Щеглову, — вспоминает А. С. Лазарев-Грузинский, — Чехов обмолвился странным признанием, что не сумеет объяснить, почему ему нравится Шекспир и совсем не нравится Златовратский. Но его заключительная фраза к речам о тенденциозности

[6] Там же, стр. 279.

[7] Там же, стр. 280.

[8] Там же, стр. 279.

[9] Среди русских и иностранных писателей, привлекавших внимание Чехова, Шекспир был на одном из первых мест. В переписке и произведениях Чехова часто встречаются ссылки на Шекспира, эпиграфы, реминисценции из его произведений, высказывания о его пьесах и героях (ниже ссылки на произведения Чехова с указанием тома и страницы даются по изданию: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, тт. I—XX, М., 1944—1951). Еще будучи гимназистом, Чехов видел «Гамлета» и «Короля Лира» в таганрогском театре. В разное время он видел на сцене также «Отелло», «Укрощение строптивой», «Макбета», «Цимбелина», «Юлия Цезаря» и другие пьесы Шекспира. Он смотрел «Антония и Клеопатру» с участием Элеоноры Дузе, от которой приходил в восторг (письмо к М. П. Чеховой от 17 марта 1891 г.: XV, 174), посещал шекспировские спектакли с участием Эрнста Поссарта (XIV, 174). Ему принадлежит рецензия на постановку «Гамлета» в одном из московских театров («Гамлет на пушкинской сцене», 1882 — I, 489—491). В 1888 г. он собирался написать и, может быть, написал «коротенькую рецензию» на «Отелло» с участием А. П. Ленского (XIV, 180). Большой интерес проявляет Чехов к постановке «Юлия Цезаря» в Московском Художественном театре (1903). «...эта пьеса, — пишет он, — так нравится, и я с удовольствием посмотрю ее у вас» (XX, 177). А. С. Суворину Чехов советует в его театре по воскресеньям и праздникам давать «для народа „Гамлета“ и „Отелло“» (XIV, 174). Находясь в Венеции во время путешествия, писатель вспоминает «тень прекрасной Дездемоны» (XV, 177), в ряде писем пишет о своем восторженном чувстве при виде домика, «где жила Дездемона», и дворца дожей, «где Отелло объяснялся перед дожем и сенаторами» (XV, 179). В библиотеке А. П. Чехова, сохранявшейся до смерти писателя в Ялте, среди книг с большим числом его пометок были и произведения Шекспира: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» — в русских переводах (см.: С. Д. Балухатый. Библиотека А. П. Чехова. Л., 1930). Посылая книги в таганрогскую библиотеку и на Сахалин, он не забывал и о Шекспире (XVII, 276). Писателю Н. Д. Телешову А. П. Чехов советовал издавать шекспировские пьесы в прозаическом переводе по дешевым ценам (XIX. 227).

могла бы служить прекрасным ответом на вопрос о Шекспире и Златовратском».[10]

Как и Эртелю, Шекспир нравился Чехову тем, что он был «объективный поэт», что в нем не била в глаза та тенденциозность, в отсутствии которой столь часто упрекали его самого Н. К. Михайловский, А. Скабичевский и другие критики. Шекспир был для Чехова примером писателя, в произведениях которого тенденциозность находится в скрытом виде и вытекает из самого развития действия, а не привносится извне как открытое и прямолинейное выражение взглядов автора.

Английский драматург близок русскому писателю также своей беспощадной правдивостью в изображении всех сторон жизни, не только ее светлых сторон. «Художественная литература, — пишет он М. В. Киселевой, — потому и называется художественной, что она рисует жизнь такой, какова она на самом деле. Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в „навозной куче“, но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и жизни. Я не знаю, у кого плохой вкус: у греков ли, которые не стыдились воспевать любовь такою, какова она на самом деле в прекрасной природе, или у читателей Габорио, Марлита, Пьера Бобо (П. Д. Боборыкина, — *К. Р.*)?».[11]

Традиции Гомера, Шекспира, Лопе де Веги и древних греков противопоставляются здесь мещанской литературе. Чехов был решительным противником бесцеремонного отношения к наследию классиков, возражал против переделок и изменений в их пьесах.[12]

Искусство Чехов считал особой формой познания действительности, в процессе художественного познания громадную роль играет интуиция. «Чутье художника, — пишет он, — стоит иногда мозгов ученого». Писатель мечтал о том времени, когда искусство и наука вместе будут представлять собой «гигантскую чудовищную силу, которую теперь трудно и представить себе». Пример тому — Шекспир. В рассуждениях Гамлета о материи он, как и Бокль, видит «знакомство Шекспира с законом обмена веществ, т. е. способность художников опережать людей науки».[13] Шекспир для него не только поэт, но поэт-мыслитель.

Писателям-натуралистам недоступно было понимание истинного смысла шекспировского творчества. Примером тому может служить П. Д. Боборыкин. Боборыкин еще в молодости начал изучать творчество Шекспира под руководством С. Ф. Уварова. Но шекспировские приемы и методы раскрытия действительности он считал устаревшими. В одной из лекций, посвященных драматургии А. Н. Островского, он говорит, что в своих истори-

[10] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, стр. 166.

[11] А. П. Чехов о литературе. М., 1955, стр. 40.

[12] «Шекспир уж, наверное, никогда не согласился бы на те изменения и сокращения, которые делаются обыкновенно часто невежественными актерами в его великих произведениях!» — говорит писатель (А. П. Чехов о литературе, стр. 304—305).

[13] А. П. Чехов, Письма, т. I, 2-е изд., М., 1913, стр. 446.

ческих хрониках Шекспир не стремился к реальной правде, а лишь воплощал полные драматизма, «дикие и грубые» народные предания «о кровавой борьбе двух царственных домов» на потребу толпы.[14] В его воспоминаниях о Шекспире говорится довольно много.[15] Но читатель не найдет там строк, где бы давалась продуманная оценка шекспировской поэзии. Боборыкин в своих статьях не проникал дальше внешних сторон шекспировской драматургии. Правда и красота шекспировских характеров были недоступны его пониманию, так как они не находились в каком-либо соответствии с натуралистической эстетикой.

Именно те стороны шекспировского творчества, на которые Эртель и Чехов указывали как на самые ценные, и стремились усвоить русские писатели 80-х годов. И хотя некоторые из них самоуверенно заявляли, что, создавая свои образы, они берут своим образцом «самого Шекспира»,[16] только наиболее крупные художники слова того времени усвоили некоторые стороны шекспировского метода.

Как бы далеко ни стояло творчество Чехова от драматургии Шекспира, однако К. С. Станиславский был прав, когда считал русского писателя продолжателем шекспировских традиций. По его мнению, «Чехов представляет одну из вех на пути нашего искусства, намеченном Шекспиром, Мольером, Луиджи Риккобони, великим Шредером, Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Грибоедовым, Тургеневым».[17] Американец Артур Миллер считает, по словам К. Федина, что Чехов «ближе к Шекспиру, чем кто бы то ни был другой».[18] Сближения Чехова с Шекспиром встречаются у ряда иностранных (Старк Янг, Эрик Бентли) [19] и русских (В. Ермилов, А. Роскин) [20] литературоведов и критиков.

Чехов обладает «талантом изображать характеры» — способностью самой трудной для своего времени. «Герои его рассказов никогда не бывают безличными». У него — «объективный творческий темперамент». «Тенденции в собственном смысле слова в очерках г. Чехова нет».[21] Этими сторонами творчества Чехов соприкасался с творчеством английского драматурга.[22]

Через все произведения Чехова, его письма, записные книжки и зафиксированные в мемуарах устные высказывания красной нитью, по словам

---

[14] Четвертая лекция П. Д. Боборыкина. «Новое время», 1876, 20 декабря, № 293.

[15] П. Д. Боборыкин. За полвека. «Земля и Фабрика», М.—Л., 1929, стр. 93, 111—115, 121, 159, 205, 219, 223, 226, 227, 238, 243, 293.

[16] Созерцатель ‹Л. Оболенский›. Обо всем. Критический этюд. «Русское богатство», 1886, № 2, стр. 260.

[17] К. С. Станиславский, Собрание сочннений в восьми томах, т. I, М., 1954, стр. 27.

[18] К. Федин. Слово о Чехове. «Литературное наследство», т. 68, М., 1960, стр. VI.

[19] «Литературное наследство», т. 68, стр. 784, 793.

[20] В. Ермилов. А. П. Чехов. М., 1959, стр. 110—112; А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959, стр. 131—132.

[21] Дм. Мережковский. Старый вопрос по поводу нового таланта. «Северный вестник», 1888, № 11, отд. II, стр. 86, 92.

[22] Вс. Мейерхольд писал А. П. Чехову 4 сентября 1901 г.: «. . . сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета» («Литературное наследство», т. 68, стр. 439).

А. Роскина, «проходит глубокий, никогда не затухающий интерес к шекспировскому Гамлету». «Строки из „Гамлета“ в „Чайке“, — пишет исследователь, — звучат не цитатой, а лейтмотивом, одним из ее лейтмотивов. В известной мере прав был один критик, называвший „Чайку“ „шекспировской пьесой Чехова“: в сцене представления пьесы Треплева он улавливает сходство со „сценой мышеловки“, а во взаимоотношениях Аркадиной—Тригорина—Треплева—Нины Заречной сходство с взаимоотношениями Королевы—Клавдия—Гамлета—Офелии».[23]

С заметным вниманием к Шекспиру относился Д. Н. Мамин-Сибиряк. Для него «Шекспир — гений», одно из «колоссальнейших имен в мировой литературе».[24] Его привлекает в Шекспире мастерство создания сильных человеческих характеров. Выступая против натуралистического загромождения сценических произведений ненужными деталями и бутафорским хламом, он писал: «Шекспир ставил свои пьесы в сараях, при сальных свечах, но это не мешало этим пьесам быть гениальными произведениями».[25]

Был момент, когда под влиянием Шекспира в творчестве Мамина-Сибиряка едва не произошел крутой перелом. Увлеченный поэтичностью исторических преданий и эпоса восточных народностей России, он собирался в конце 80-х годов перейти к жанру трагедии. С этой целью он создал ряд легенд, которые могли составить основу для создания трагедий. Объясняя происхождение этих легенд, он писал позднее В. Гольцеву: «Книжка легенд образовалась по следующему поводу. Меня поразил шекспировский тип хана Кучума, и я хотел написать на эту тему историческую трагедию. Пришлось заняться историей и этнографией, а главное языком. Пришлось сделать так: для трагедии я решил написать сначала легенду о Кучуме, а чтобы написать эту легенду — пришлось написать в смысле упражнения остальные».[26]

Некоторые из легенд, написанных Маминым-Сибиряком, заключают в себе вполне трагические коллизии и характеры. Это «Слезы царицы» (1889), «Сказание о хане сибирском, старом Кучуме» (1891), «Майя» (1892). Чем-то «шекспировским» веет от таких лиц, как Джучи-Катэм и Кара-Нангиль («Слезы царицы»), Сарымбеть и Майя («Майя») и в особенности Кучум и Сайхан-Доланьгэ («Сказание о Кучуме»).

---

[23] А. Роскин. А. П. Чехов, стр. 131. См. также: A. Wilson. The influence of Hamlet upon Chekhov's the Seagull. «Sesquehanna University Studies», 1952, vol. 4, pp. 309—316; T. Winner. Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: a study of a dramatic device. «The American Slavic and East-European Review», 1956, February 9, pp. 103—111; Stroud T. A. Hamlet and The Seagull. «Shakespeare Quarterly», 1958, vol. 9, № 3, pp. 367—372; W. Stein. Tragedy and the absurd. «Dublin review», L., 1959—1960, № 482, pp. 363—382. В последней работе рассматривается вопрос о сочетании трагического и комического в пьесах Чехова и Шекспира на материале пьес: «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Король Лир».

[24] Ф. Ф. Фидлер. Воспоминания о русских писателях. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 649.

[25] Д. Н. Мамин-Сибиряк, Собрание сочинений в 12 томах, т. 6, Свердловск, 1949, стр. 341.

[26] Архив В. А. Гольцева. М., 1914, стр. 314.

Реминисценции из Шекспира в виде эпиграфов, сравнений, цитат, афоризмов и т. п. становятся в русской печати в 80-е годы столь распространенными, что не поддаются ни обозрению, ни в особенности воспроизведению в настоящей книге. Мы отметим ниже лишь наиболее существенное. О том, что творчество его получило самое широкое распространение среди образованных слоев русского общества, свидетельствует, например, то, что его произведения имелись в каждой сколько-нибудь разумно составленной частной библиотеке.[27] Герой романа П. М. Ковалевского «Итоги жизни» («Вестник Европы», 1883, № 3) Бухтормин испытывает своих новых знакомых тем, как они понимают Шекспира, хотя сам понимает его поверхностно (стр. 53, 55—56). Чтобы показать сумбурность взглядов своего героя, который сам себя называет «гамлетизированным поросенком», Говоруха-Отрок так описывает библиотечку человека, разочаровавшегося в революции и отправляющегося в ссылку: в чемодане, кроме белья, «можно было заметить стереотипное издание „Фауста", маленькие книжечки таухницевского Шекспира, стереотипное же издание пушкинского „Евгения Онегина", славянскую библию, „Житие протопопа Аввакума" и еще несколько не менее странно подобранных книг».[28]

Много реминисценций из Шекспира встречается у таких писателей, как Эртель, Мамин-Сибиряк и Чехов. Перечислить их затруднительно; стоит указать лишь на то, как пользуются писатели именем Шекспира и его героев. В романе Эртеля «Волхонская барышня» (1883) дан образ молодого помещика Облепищева, человека опустившегося и развратного. Хвастаясь тем, что петербургским барыням он напоминал Ромео, герой в своем воображении рисует картину, когда Джульетта просыпается в подземелье и видит мертвого Ромео. Какие же чувства возникают у него при этом? «Такое, знаешь, трагическое сладострастие возникает, и в таком мучительном блаженстве разрывается сердце»,[29] — говорит он.

Герой романа А. И. Эртеля «Смена» представляет грядущую эру социализма в виде унылой поры, где поэзии отводится служебная роль и где господствует идиллия и нет места Шекспиру. «Слуга покорный! — говорит он. — Лучше терзаться с Манфредом и Гамлетом, нежели плескаться в вашей сладковатой жижице».[30]

В романе А. И. Эртеля «Гарденины» (1889) есть один любопытный персонаж из гарденинской дворни — деревенский столяр по профессии

---

[27] Подробно характеризуя библиотеку учителя словесности, М. Н. Альбов в одном из своих рассказов не забыл упомянуть, что в этой библиотеке «Шекспир занимал почетное место» (Мих. Альбов. Силуэты. I. Филипп Филиппыч. «Вестник Европы», 1885, № 12, стр. 651). В библиотеке сельского учителя в имении помещика, описанной в рассказе В. Л. Маркова «Знакомые люди» («Наблюдатель», 1884, № 7, стр. 127), по словам автора, «Вальтер Скотт и Шекспир блестели дорогим переплетом».

[28] Г. О. ‹Говоруха-Отрок›. Отъезд. Очерк. «Вестник Европы», 1882, № 8, стр. 425. В романе Н. Синельникова «Без руля» молодой художник показывает друзьям созданную им скульптуру «Дездемона и Отелло» («Колосья», 1885, № 11, стр. 73—74).

[29] А. И. Эртель. Волхонская барышня. М., 1959, стр. 87.

[30] А. И. Эртель, Собрание сочинений в семи томах, т. VII, М., 1909, стр. 360.

и философ по складу ума Николай Федотыч. Он много читал и много рассказывал, в том числе «о девице Антигоне, дочери Эдипа-царя, о Гамлете, принце датском, и т. д.», весьма свободно распоряжаясь литературными сюжетами. И «Антигона», и шекспировский «Гамлет» рядом с «Капитанской дочкой» Пушкина, «Юрием Милославским» Загоскина и «Историей двух калош» В. А. Соллогуба привлечены здесь для характеристики сложного духовного мира этого своеобразного персонажа из народа.[31]

Чрезвычайно много реминисценций из Шекспира и упоминаний его имени у Чехова, в особенности в его рассказах 80-х годов. Художник Костылев в рассказе «Талант» (1886) «носит блузу и воротник à la Шекспир» (V, 138). Некий Гейним из рассказа «Писатель» (1885), составляющий рекламы для чайной торговли, после удачно составленного текста для трех магазинов сразу восклицает: «...и у Шекспира бы голова закружилась» (IV, 77). В пьесе «Леший» (1889—1890), разрезая ветчину, Дядин говорит: «Бетховен и Шекспир так не умели резать» (XI, 370). В «Рассказе старшего садовника» (1894) выведен помещик, не понимающий шекспировского гуманизма, и садовник, понимающий его, верящий в человека.

В рассказе «Огни» (1883) происходит спор о молодом поколении между инженером Ананьевым и студентом-практикантом; в качестве одного из аргументов выставляется отношение к Шекспиру; о том же ведет речь Николай Степанович в рассказе «Скучная история» (1889).[32]

Упоминается Шекспир также в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка. В романе «Падающие звезды» (1899) выведен в качестве центрального героя скульптор Бургардт. Для него Шекспир не просто мимолетное увлечение, а жизненный творческий этап. Он изваял Ромео и Джульетту и Гамлета. Глазами Гамлета он сам во многом смотрит на окружающую действительность, которую воспринимает как трагедию, и спрашивает: «Где ответ? Куда идти? Для чего жить и работать?».[33] Поэтому созданная им статуя Гамлета производит сильное впечатление на зрителей.

Это была удивительная статуя, в которой зритель находил каждый раз что-нибудь новое. «Как хорошо это молодое лицо, тронутое тенью гениального безумия, — нет, это было не одно лицо, а тысячи лиц, спаянных в одно. Вот эти вдумчивые глаза, вот горькая улыбка, вот преждевременная старость в слегка намеченных морщинах лба, вот цветущая юность, притаившаяся в мягком контуре носа и губ, — одним словом, если смотреть на статую с разных точек, получалось впечатление разных людей, воз-

---

[31] А. И. Эртель. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. М., 1954, стр. 106.

[32] В романе П. Д. Боборыкина «Перевал» представитель старшего поколения, человек 60-х годов, П. И. Заводин утверждает нечто подобное. Сын его, студент университета, до восемнадцати лет не читал «Гамлета», а прочитав его по настоянию отца, назвал Гамлета «комиком».

[33] Д. Н. Мамин-Сибиряк. Полное собрание сочинений, т. XI, Пгр., 1917, стр. 80.

растов и настроений. А эта немного усталая поза молодого, сильного тела, точно пропитанная мыслью о бедном Иорике» и т. д.[34]

Как правильно отметил исследователь творчества Мамина-Сибиряка, типичность и поразительная сложность характера Гамлета прекрасно схвачены русским писателем, которому этот образ был несомненно близок, как и его герою, работавшему над своей статуей под декламацию шекспировских стихов артистом, исполнителем этой роли: он испытывал глубокое творческое волнение.[35]

Споры вокруг Шекспира в связи с задачами русского искусства нашли свое отражение в ряде произведений русских писателей той поры. В стихотворной повести Д. Мережковского «Вера» народнику приписывается отрицательное отношение к Шекспиру. «Есть многое важней литературы: возьми народ», — говорит народник. «Ты сапоги признать готов важней Шекспира!» — отвечает его противник.[36] Герои произведений П. П. Гнедича стремятся истолковать Шекспира в духе натурализма. «Я его (Гамлета, — *К. Р.*) понимаю, — говорит герой комедии П. Гнедича, — с реальной точки зрения. А с Росси и Сальвини не согласен. Надо меньше темперамента и больше ума».[37] В романе М. Крестовской «Артистка» описан большой спор, в котором принимают участие артисты, врачи, помещики, о значении Шекспира для их времени; они приходят к выводу, что в его творчестве может быть непонятно то, что связано с его эпохой, но характеры, «если они созданы, как их создавал Шекспир, остаются вечными, неизменными и понятными каждой эпохе и каждому народу более или менее общего между собою уровня образования». «В этом-то и есть сила гения Шекспира, в которой нет у него почти равного».[38]

Произведения Шекспира оказывают разное влияние на читателей. Больной помещик в «Записках степняка» Эртеля ищет в произведениях Шекспира, Данте, Гете, Пушкина возможности забыться от «злобы дня».[39] В поэме О. Чюминой «Порванная струна» юный поэт увлекается Шекспиром и под его влиянием пишет пьесу, преодолевая большое сопротивление со стороны родителей, мешающих этому. У него хватает сил написать пьесу, дождаться ее постановки, имевшей громадный успех, но тут же на спектакле он умирает.[40] Героиня повести «Пансионерка» Н. Д. Хвощинской-Зайончковской (В. Крестовский — псевдоним) читает «Ромео и Джульетту» перед экзаменами в гимназии, и охватившие ее чувства так

---

[34] Там же, стр. 18.

[35] Е. А. Боголюбов. К вопросу о художественных интересах и вкусах Д. Н. Мамина-Сибиряка. В кн.: «Ученые записки Пермского гос. педагогического института», вып. 10, 1946, стр. 147.

[36] Д. Мережковский. Вера. (Повесть в стихах). «Русская мысль», 1890, № 3, стр. 24.

[37] П. П. Гнедич. Зеленый яр. Комедия в 4 д. «Русский вестник», 1890, № 12, стр. 125.

[38] Мар. Крестовская. Артистка. «Вестник Европы», 1891, № 7, стр. 62—65.

[39] А. И. Эртель. Записки степняка. Отрывки. «Вестник Европы», 1882, № 9, стр. 185.

[40] О. Чюмина. Порванная струна. «Колосья», 1885, № 7, стр. 225—232.

сильны, что экзамен она не выдерживает; впрочем, затем ей удается завершить обучение.

На маленькую героиню повести В. Дмитриевой «Тюрьма» сильное впечатление производит чтение отрывков из «Гамлета» вернувшимся из тюрьмы ее дядей Диодором Ярцевым: «...монолог бессмертного датского принца глубоко потряс девочку».[41] Герой повести Н. Н. Златовратского «Барская дочь» Колосьев читает любимой девушке «Бурю» Шекспира, которую называет величайшим, гениальнейшим произведением, а о Шекспире заявляет: «Это великий пророк XVI века говорит с поколением XX. Новое искусство создаст ему новый храм и увенчает новой славой».[42]

Лирический герой стихотворения Д. Мережковского «После чтения» воспринимает поэзию Шекспира как враждебную современной жизни стихию.[43] Навеянное чтением поэта негодование на неправды мира рассеивается, как только герой выходит на улицу и вглядывается в клокочущее море жизни, а то, что он ощущал в комнатной тиши при чтении Шекспира, он сам считает бредом своей «больной души». «Пред жизнью бессилен человек». Герой ощущает себя порабощенным жизнью, до безумия влюбленным в нее.

Произведения из жизни артистов, где ту или иную роль играет Шекспир, в 80-е годы положительно входят у нас в моду. Эти произведения нередко похожи друг на друга. Шекспир в них играет второстепенную роль, но типично все же, что имя его упоминается так часто.[44]

Можно назвать много подобных произведений, но только редкие из них представляют действительный интерес в связи с восприятием и пониманием творчества Шекспира в России. Роман Ив. Салова «Грезы», например, дает некоторое представление о провинциальных постановках шекспировских пьес и о восприятии их провинциальными зрителями. Выведенный здесь суфлер, между прочим, жаловался, что при постановке «Отелло» «ему приходится подавать реплики по нескольким переводам: то по Вейнбергу, то по Вельяминову, то по Кетчеру; есть даже вставки собственного печоринского (Печорин — имя артиста, — *К. Р.*) сочинения».[45]

---

[41] В. Дмитриева. Тюрьма. Повесть. «Вестник Европы», 1887, № 9, стр. 14.

[42] Н. Н. Златовратский. Барская дочь. «Русская мысль», 1883, № 12, стр. 231.

[43] Д. Мережковский. После чтения. «Живописное обозрение», 1885, № 2, стр. 13.

[44] Н. Северин. Вся чужая. Роман. «Русская мысль», 1885, № 8; Л. Федорова. Елена Лугина. Повесть. «Колосья», 1887, № 3; Л. Растопчина. Падучая звезда. «Русский вестник», 1886, №№ 9 и 10; Н. Синельников. Ее кумир. «Колосья», 1887, № 11; Ив. Щеглов. Корделия. «Артист», 1890, №№ 2—4; И. Салов. Грезы. Роман. «Русская мысль», 1888, №№ 1—5; Ив. Щеглов. Барыня и Шекспир (1890). В кн.: Иван Щеглов. Сквозь дымку смеха. Изд. журн. «Артист», СПб., 1894; П. П. Гнедич. За рампой. Повесть. СПб., 1893 (написана повесть и читана в рукописи многим в 1889 г.); П. П. Гнедич. Семнадцать рассказов. СПб., 1892; Нат. Стахевич. Юрко из Криниц. «Русская мысль», 1888, № 10; И. Ясинский. Трагики. Роман. СПб., 1889; Ф. Стулли. Моя женитьба. Записки В. И. Матвеева. «Вестник Европы», 1885, № 10, стр. 571—620.

[45] И. Салов, Сочинения, т. V, СПб., ‹1909›, стр. 4 (первоначально роман был опубликован в журнале «Русская мысль», 1888, №№ 1—5).

Гамлета Печорин играл «с маленькой примесью „барнаевщины“, как он говорил, и „поссартовщины“. У Барная он брал сцену представления актеров, а у Поссарта — встречу Гамлета с тенью отца».[46] Характеризуя понимание артистом роли Отелло, автор отмечает естественность и человечность переходов от нежной любви к безумной ревности и человечность образа Отелло вообще. «Печорин так рельефно вырисовал наивность этого ребенка пустыни, не знающего людской злобы и коварства, даже не допускающего в людях этих низких побуждений, так хорошо связал любовь Отелло с его понятием о чести..., что поневоле все зверское в этом мавре сделалось и человечным и понятным».[47] Такое понимание характера Отелло героем Салова идет от Пушкина и продолжает традицию Достоевского.

Интересным историческим свидетельством в романе И. Салова является описание восприятия Шекспира зрительным залом, разными слоями русского провинциального общества. Адъютант генерал-губернатора и генерал «не охотники до этого Шекспира». «Реальности, реальности побольше, — говорит генерал, — чтобы самих себя видели! .. Зола нам подавайте... Зола, вот кого!». Но «говорить об этом опасно». Почему? Потому что демократическая публика хорошо принимает Шекспира. По окончании спектакля «интеллигентная» публика — те, кому реальность по вкусу! — удалилась после первого вызова, «зато раек, купоны и задние ряды партера кричали во все горло» и вызовам не было конца, а коридор, по которому проходил артист, «наполнился народом и гимназистами».[48]

Мечтой каждого мыслящего русского актера было хоть раз выступить в роли Гамлета. Тяготение, склонность к этому образу в русской интеллигенции 80-х годов ощущалась как потребность времени; отразилась она как в театре, так и в литературе. Свидетельством этого могут служить рассказы «Барон» (1882) молодого А. П. Чехова и «Череп Иорика» (1891) малоизвестного писателя В. Михеева.[49]

В рассказе Чехова мастерски воспроизведена трагедия человека, всю жизнь мечтавшего сыграть Гамлета, но так и не выступившего в этой роли, хотя «таланта было много, желания тоже, но не хватало пустяка: смелости». И он стал суфлером. Когда барон был уже стар, в роли Гамлета выступал какой-то «мальчишка, говорящий жидким тенором, а главное — рыжий». Он портил дело. Надо было спасать Шекспира. И барон не выдержал. Он высунулся из суфлерской будки и показал, как надо читать монолог датского принца. Это вызвало смех в зале. «Рыжий Гамлет» продолжал. Барон сорвался еще раз, когда Гамлет читал последний монолог второго акта, но сделал паузу. Из будки опять высунулась фигура и послышался «голос, полный желчи, презрения, ненависти, но увы! уже разбитый временем и бессильный». «Этот голос был бы голосом Гамлета настоящего, не рыжего Гамлета, если бы на земле не было старости» (VI,

---

[46] Там же, стр. 195.
[47] Там же, стр. 19.
[48] Там же, стр. 21—22.
[49] «Северный вестник», 1891, № 10, стр. 31—68.

77). Теперь барона выгонят из театра. Этим предсказанием заканчивается рассказ, исполненный истинного трагизма.

В. Михеев ищет в образе Гамлета созвучия с настроениями той части русской интеллигенции, которая устала от жизни и борьбы и разочаровалась в ней. Она жаждет покоя. Умереть, уснуть — вот что ей надо. И эти слова датского принца ей ближе всего. Именно эту ноту уловил артист Барский в чтении монолога «Быть или не быть» русским эмигрантом Извековым, с которым он встретился во Флоренции на представлении «Гамлета» итальянской труппой.[50] Он принимает извековское истолкование образа Гамлета и, вернувшись в Россию, именно так играет роль датского принца. Свой череп после смерти Извеков завещает Барскому. Артист играет сцену на кладбище с черепом Извекова. Игра его потрясает зрителя, но и сам артист испытывает такое сильное потрясение, что сходит с ума.

Образ Гамлета был в 80-е годы одним из популярнейших и чаще других называемых образов мировой драматургии. «Гамлетизм» ощущался в рассказах Вс. Гаршина,[51] А. П. Чехова, Мих. Альбова и в произведениях некоторых других писателей. Вера Фигнер вспоминает, что один из друзей Гаршина называл его самого за нерешительность Гамлетом. В рассказе М. Альбова «День итога» выведен герой, напоминающий Гамлета. «Это один из тех людей, с обширной фантазией и слабой волей, — пишет критик, — которые, прогамлетствовав и промучившись лучшую пору человеческой жизни, либо с радостью идут навстречу концу своего земного существования, либо сами кладут ему предел».[52] «Гамлетические» настроения встречаются в стихах П. Ф. Якубовича.[53] Гамлета напоминает окружающим Платонов в «Пьесе без названия» А. П. Чехова (начало 80-х годов), осуждаемый автором. Главного героя пьесы «Иванов» (1887—1889) терзает

---

[50] «Самая основная нота всего монолога, выраженная Извековым, была нова для Барского. Не философия о разных неразрешимых вопросах звучала в этой ноте, но брожения мысли психически больного человека выражались ею. Она дышала усталостью, жаждой покоя. То была усталость и жажда покоя человека, которого душа, рожденная и одаренная для мирных и благих целей, насильно толкнула в сутолоку предательства, злобы и мести... То была жажда покоя существа, для которого гаснет вера даже в лучшие, чистейшие проявления жизни. То было утомление деятеля, которому дали арфу и требуют, чтобы он употребил ее, как меч... Слова „умереть, уснуть" в устах Извекова звучали такой сладостной надеждой на полное успокоение, что, казалось, блаженные слезы, вызванные мечтою об этом покое, должны были выступить у него на глазах» («Северный вестник», 1891, № 10, стр. 39—40).

[51] См. отклики на появление «Рассказов Всеволода Гаршина» (СПб., 1882): М. Гарусов ‹П. Ф. Якубович›. Гамлет наших дней. «Русское богатство», 1882, № 8, стр. 60—78; «Дело», 1882, № 8, стр. 47; см. также: С. С. Розанов. Гаршин—Гамлет. М., 1913.

[52] С. Венгеров. На смену. Беллетристы-дебютанты. «Слово», 1880, № 2—3, стр. 233.

[53] П. Якубович. Из дневника. «Устои», 1882, № 12, стр. 49. Здесь мы читаем:

...целый мир мне стал тюрьмой ужасной,
Гляжу назад с мучительною болью,
Гляжу вперед с бессильною враждой.
Я утомлен Гамлета жалкой ролью
Я пристыжен бесплодною борьбой.

мысль, что он похож на Гамлета. Для него это позор, и он удивляется, чему рада полюбившая его Саша, найдя в нем второго Гамлета, тогда как он «может служить хорошим материалом только для смеха» (д. III, сц. 7). «Своей нерешительностью я напоминаю Гамлета», — думает о себе герой рассказа «Дуэль» (1891) Лаевский и в этом ищет оправдания своей нелепой жизни. По словам другого действующего лица этого рассказа, «мы должны понять, что такой великий человек, как Лаевский, и в падении своем велик, что его распутство, необразованность и нечистоплотность составляют явление естественноисторическое, освященное необходимостью, что причины тут мировые, стихийные и что перед Лаевским надо лампаду повесить, так как он — роковая жертва времени, явлений, наследственности и прочее» (VII, 343).

Открытой и ядовитой пародией на человека, прикидывающегося Гамлетом, является фельетон Чехова «В Москве» (1891). Это сатирическое изображение русского Гамлета, бесплодно прожившего жизнь и пришедшего к убеждению, что он «гнилая тряпка, дрянь, кислятина», «московский Гамлет», которого надо тащить на Ваганьково (VII, 506).

Гамлетовская раздвоенность осуждается в рассказе С. Каронина «Мой мир»,[54] в рассказе Я. Абрамова «Гамлеты — пара на грош»,[55] в стихотворении Д. Мережковского «Гамлетам».[56]

По шекспировским мотивам в 80-е годы не было создано интересных или сколько-нибудь замечательных произведений. Лишь своим заглавием напоминает известный монолог Гамлета рассказ Боборыкина «Умереть — уснуть».[57] Мотив платка использован в одном из эпизодов романа «Перевал» того же писателя.[58] Посредственную драму (по мотивам «Короля Лира») о старом актере, сходящем с ума во время представления шекспи-

Гамлетовское уподобление «мир — тюрьма» встречается также в его стихотворении «В плену» (1883). В фельетоне «Сербские Гамлеты» («Новости», 1877, № 68) речь идет о герое рассказа Г. Успенского «Не воскрес» Долбежникове, участвовавшем в сербской войне против турок (рассказ опубликован в журнале «Отечественные записки», 1877, № 11).

[54] С. Каронин. Мой мир. «Русская мысль», 1888, № 2, стр. 174—206; № 3, стр. 168—196; № 4, стр. 22—50.

[55] Я. Абрамов. Гамлеты — пара на грош. «Устои», 1882, № 1, стр. 53—79.

[56] Д. Мережковский. Гамлетам. «Вестник Европы», 1884, № 7, стр. 185—186. Позднее Д. Мережковский придал черты Гамлета царевичу Алексею в романе «Петр и Алексей» (1902). Фрейлина жены царевича Арнгейма записывает в своем дневнике: «В сочинении одного старинного английского писателя — имя забыла — под заглавием Трагедия о Гамлете, принце Датском, этот несчастный принц, гонимый врагами, притворяется не то глупцом, не то помешанным. Примеру Гамлета не следует ли русский принц?» (Д. С. Мережковский, Полное собрание сочинений, т. IV, СПб.—М., 1911, стр. 140). См. об этом: Чуносов ‹И. Ясинский›. Старомосковский Гамлет. В кн.: Интересные романы, повести и рассказы лучших писателей, вып. 7. СПб., 1910, стр. 190—199.

[57] П. Д. Боборыкин. Умереть — уснуть. «Вестник Европы», 1881, № 1.

[58] Собрание романов, повестей и рассказов П. Д. Боборыкина, тт. 7 и 8. СПб., 1897.

ровской трагедии, написал Вас. Сидоров.[59] В рассказе Мамина-Сибиряка «Первые студенты» пародически сравнивается ситуация, в которую попал главный герой рассказа Рубцов, женившийся на простой девушке Солоньке, с подобной ситуацией в трагедии «Отелло».[60] На русские нравы перелицована и пересказана в прозе трагедия «Король Лир».[61] По мотивам «Гамлета» написан бытовой очерк К. П. Горбунова «Черемисская Офелия»,[62] рассказывающий о сошедшей с ума деревенской девушке. Но ситуация в рассказе далеко не похожа на ситуацию в трагедии Шекспира; сходство в данном случае только внешнее. Рассказ Нижальского (П. Сергеенко) «Встреча с Апемантом» повествует о русском помещике, напоминающем шекспировский персонаж из трагедии «Тимон Афинский», но также лишь внешне.[63]

По шекспировским мотивам написано несколько стихотворений. Цикл стихотворений, посвященных Офелии, принадлежит Фету. Это четыре коротеньких стихотворения, озаглавленных «К Офелии», в которых, по словам критика, передается лишь «настроение, какое поэт испытывает при мысли о чистой женственной душе, отличающейся любвеобильностью, кротостью и мягкостью», но не имеющей ничего общего с реальным образом шекспировской Офелии.[64] Два сонета Б. Левина о Ромео и Джульетте воспевают любовь, не признающую «ни чинов, ни распрей родовых», и показывают враждебность «мира лжи и зла» высоким и чистым порывам любви.[65] Я. Полонский, написавший ранее большое стихотворение «Шекспиру» (1884), опубликовал поэму «Свежее предание», в которой вывел русского Гамлета в виде героя поэмы Кашкова.[66] Таким образом, и

[59] В. Сидоров. Провинциальный Король Лир. В кн.: Василий Сидоров, Драматические сочинения, т. II, СПб., 1890. Рец.: «Артист», 1890, кн. 10, стр. 152—154.

[60] Д. Н. Мамин-Сибиряк, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10, Свердловск, 1951, стр. 246.

[61] А. Сеткова-Катенкамп. Старик Никита и его три дочери. М., 1885.

[62] К. П. Горбунов. Черемисская Офелия. «Исторический вестник», 1889, № 1, стр. 106—118.

[63] «Новое время», 1891, 29 мая, № 5476; 5 июня, № 5483.

[64] П. Н. Краснов. Офелия Шекспира и Офелия Фета. Эстетический этюд. «Труд», 1895, № 8, стр. 376—383. Известно, что незадолго перед смертью А. Фет занят был переводом «Гамлета» (Б. Садовский. Ледоход. Статьи и заметки. Пгр., 1916, стр. 80). Любопытно, что у Фета есть много стихотворений, посвященных героиням Шекспира. Еще в 1843 г. он напечатал в «Отечественных записках» стихотворение, известное впоследствии в другой, более краткой редакции, из которой выброшены были стихи:

Я слышал песню Дездемоны,
Любил Офелии конец —
И помню роковые стоны
И помню ивовый венец.

Известен также целый цикл его стихотворений, озаглавленный «К Офелии» (1842—1846), и другие, в которых посвящением Офелии служит подзаголовок, например «Горький ключ», «Сонет», «Прости» и т. д. (см.: Б. Садовский. Ледоход, стр. 57—62; А. Фет, Полное собрание стихотворений, Л., 1959, стр. 132—133, 411, 415, 429).

[65] Б. Левин. Ромео и Джульетта. «Живописное обозрение», 1884, № 18—19, стр. 150.

[66] Я. Полонский, Полное собрание стихотворений, т. III, СПб., 1896.

в 80-е годы шекспировское творчество не утрачивало интереса для русских писателей. Помимо писателей старшего поколения, шекспировская поэзия привлекает внимание многих молодых.

Писатели учатся у Шекспира глубокому раскрытию действительности и человеческих характеров во всей их сложности. Многочисленны реминисценции из Шекспира в их собственных произведениях. Широкое распространение получают повести и рассказы из жизни артистов, в судьбе которых ту или иную роль играют шекспировские образы. Особенно популярным становится образ Гамлета. Возникают литературные параллели с шекспировским образом, русские разновидности Гамлета либо в положительном, либо в отрицательном плане в зависимости от того, какие черты «гамлетизма» характеризуют этих персонажей и в соответствии с общественной позицией того или иного писателя.

4

Ликвидация в 1882 г. театральной монополии, не допускавшей существования в столицах частных театров, вносит оживление в театральную жизнь, но не приводит к существенным переменам. Направление в развитии сценического искусства во многом определяют законы рынка.[1] Явления упадка в театральном искусстве ширятся и вызывают тревогу в общественных кругах. Никогда прежде в русском обществе «не обнаруживалось такого увлечения театром»,[2] и вместе с тем никогда ранее русский театр не переживал такого «глубокого упадка художественного уровня», такого «падения драматической поэзии».[3] А. Н. Островский находил, что цивилизующее влияние драматического искусства в то время в Москве и Петербурге было ничтожно.[4] Репертуарная политика императорских театров не ставила своей целью нравственное воспитание общества. Сцена заполнялась пошлыми произведениями бездарных авторов. Руководство казенными театрами осуществлялось людьми, малопричастными к искусству. Старые артисты постепенно умирали, а пополнение театральных трупп новыми силами происходило случайно. Драматические классы при театральных училищах были давно (1866) закрыты, актерский состав столичных театров пополнялся только за счет сценических деятелей провинции, не прошедших серьезной артистической школы.

В поисках выхода из создавшегося положения шли большие споры. Многие видели его в борьбе за классический русский и западноевропейский репертуар, который должен был стать школой нравственного воспитания общества и мастерства для артистов. И тут на одно из первых мест

---

[1] См.: А. Соколов. Современное состояние русской драматургии и сцены. «Колосья», 1884, № 11, стр. 315.

[2] Новые книги. «Артист». Театральный, музыкальный и художественный журнал. Кн. 1. «Северный вестник», 1889, № 10, стр. 91.

[3] Д. К‹оровяк›ов. Письма об искусстве. «Русский вестник», 1891, № 11, стр. 320.

[4] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1952, стр. 130.

выдвигается Шекспир.[5] Иные, напротив, полагали, что при отсутствии артистов, способных воплощать на сцене образы классического репертуара, невозможно ставить шекспировские пьесы.[6] Выдвигалась, наконец, идея воссоздания сценического образования,[7] посредством которого должен быть поднят художественный уровень сценического исполнения.

Но жизнь не ждет. И передовые деятели театрального искусства обращаются к классическому наследию русской и зарубежной драматургии, призывают ставить на сцене лучшие образцы драматического творчества, и ставить их не случайно и торопливо, как это практиковалось, а постоянно и систематически, с надеждой на то, что это найдет отклик в зрителе, что критика «обретет настоящие мерки, актеры — достойные их талантов задачи, а современные драматурги — великие уроки на пользу русского искусства».[8] Они рассматривают театр как «одно из могущественных орудий для нравственного воспитания общества и народа».[9] Народу нужен классический русский и западный репертуар, и в первую очередь Шекспир, а не сентиментальные мелодрамы. Народ поймет и Уриеля Акосту, и Гамлета,[10] он с восторгом примет пьесы Островского.[11] Постоянно и настойчиво слышатся призывы ставить шекспировские пьесы.[12]

---

[5] «История нашего театра, — пишет театральный критик, — показала бы, как сцена наша была проводником самых благородных идей, наилучшей школой, в которой великий и многоопытный учитель человечества — Шекспир поучал русское общество» (Я. К. Два слова об истории русского театра. «Театральный мирок», 1885, № 19, стр. 2).

[6] Подобных взглядов придерживался и А. Н. Островский.

[7] См.: А. С. Юрьев. Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства. «Русская мысль», 1883, № 8, стр. 171—212. Д. К‹оровяков›. Письма об искусстве. «Русский вестник», 1891, № 10, стр. 257—276. В опубликованной редакцией журнала «Артист» программе по истории драматической литературы и театра для театрального училища начала 90-х годов большое место отводилось драматургии и театру Англии эпохи Возрождения, и в частности Шекспиру, его жизни и литературно-театральной деятельности. Предусматривалось изучение драматических хроник «Ричард III» и «Генрих IV», комедий «Виндзорские кумушки», «Много шума из ничего», «Укрощение строптивой» и трагедий «Юлий Цезарь», «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Макбет», «Отелло», «Гамлет» и «Венецианский купец»; включалась характеристика исполнения шекспировских пьес в театрах Англии, Германии и России в прошлом и настоящем («Артист», 1891, кн. 14, Приложения, стр. 106).

[8] Д. К‹оровяко›в. Письма об искусстве. «Русский вестник», 1891, № 11, стр. 320.

[9] С. Юрьев. Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства, стр. 5.

[10] См.: И. Деспотули. Народный театр. «Россия», 1887, № 3, стр. 6—7.

[11] Раздаются требования устройства государственного театра для простого народа. «Сюда вошло бы прежде всего творение Островского, это удивительное творение, подобным какому не владеет ни одна современная драматическая литература. Тут можно было бы поставить *Короля Лира*, целый ряд драм, комедий и водевилей, названия которых было бы слишком долго и неуместно перечислять здесь» (С. Васильев. Театральная хроника. «Русское обозрение», 1891, № 10, стр. 801). Идею создания русского национального театра для широких кругов общества выдвигает А. Н. Островский.

[12] Неизвестный автор спрашивает дирекцию императорских театров в Петербурге, «почему она не дает ни „Лира", ни „Макбета", ни „Отелло", ни „Шейлока", ни „Ри-

Под давлением общественного мнения, настоятельно требовавшего повышения художественного уровня сценического искусства, театральная администрация приглашала иностранных артистов с классическим репертуаром, в котором значительное место занимали шекспировские пьесы. На гастроли в Россию приезжали знаменитые итальянские трагики Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси, Элеонора Дузе, французский артист Коклен, немецкие артисты Эрнст Поссарт и Людвиг Барнай, армянский артист Петрос Адамян[13] и др. Дважды (1885, 1890) в Россию приезжал мейнингенский театр.[14] Шекспировские постановки иностранных артистов вызывали большой интерес в русском обществе. Пресса была полна откликов на эти постановки.[15] Все это вновь возбуждало к шекспировским пьесам обостренное внимание у русских артистов.

Постоянный и все усиливавшийся интерес к шекспировским пьесам проявляли московские театры во главе с императорским Малым театром.[16] Шекспировский репертуар проникает на частные сцены,[17] в любительские кружки.[18] Большое число постановок осуществлено было на сцене немец-

---

чарда III", ни „Кориолана", ни „Юлия Цезаря"?». Обычный ответ, что нет актеров на эти пьесы, автора не удовлетворяет, и он предлагает ставить их несмотря ни на что и таким образом подинимать сценическое искусство (см.: ...лов. В рутине. «Суфлер», 1882, 15 апреля, № 12, стр. 1).

[13] Гастроли известного армянского трагика П. И. Адамяна (1849—1896) в шекспировском репертуаре являются одним из интереснейших эпизодов русско-англо-армянских культурных связей 80-х годов. Кроме Москвы и Петербурга, он играл в Астрахани, Казани, Киеве, Кишиневе, Нижнем Новгороде, Одессе, Полтаве, Ростове, Симферополе, Харькове, не говоря уже о Тифлисе и Закавказье. Адамян выступал в ролях Гамлета, Лира и Отелло на армянском и французском языках. Армянские, грузинские и русские зрители — все единодушно признавали его дарование (см.: Рубен Зарян. Шекспир Адамяна. Ереван, 1964).

[14] См.: Шекспир. Библиография... М., 1964, стр. 627.

[15] «...Гастроли трагиков-шекспиристов, — пишет А. Амфитеатров, — всегда очень благотворно поднимали дух и тон тоскующей в невольном бестемье провинциальной печати, и таланты ее устремлялись на разработку шекспировских тем с усердием и любовью, какие мудрено встретить в сравнительно избалованной обилием злобы дня столичной печатн. Так, первый приезд Эрнесто Росси в Тифлис создал в закавказской прессе целую литературу о Шекспире. В Харькове такой же подъем интереса к Шекспиру вызвал Сальвини (статьи Говорухи-Отрока)» (А. Амфитеатров. Русский Шекспир. Собрание сочинений А. В. Амфитеатрова, т. 25, СПб., 1896, стр. 195).

[16] Здесь возобновлены были шедшие ранее пьесы «Укрощение строптивой» (1883, 1884, 1885), «Много шуму из ничего» (1883), «Ричард III» (1884, 1889), «Гамлет» (1885), «Венецианский купец» (1888) и поставлены впервые «Антоний и Клеопатра» (1887), «Отелло» (1888), «Зимняя сказка» (1888), «Сон в летнюю ночь» (1889, в помещении Большого театра), «Макбет» (1890), «Цимбелин» (1891) и «Виндзорские проказницы» (1891). В 1891 г. заново был поставлен «Гамлет» в новом переводе П. П. Гнедича. В сезон 1884/85 г. предполагалась постановка «Макбета» и «Тимона Афинского» с Ленским в заглавных ролях, но она не была осуществлена (см.: Н. Г. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, стр. 522).

[17] Народный театр: «Много шума из ничего» (1882), Пушкинский театр А. А. Бренко: «Отелло» (1883), театр Корша: «Гамлет» (1883), театр Горевой: «Отелло» и «Гамлет» (1890).

[18] Шекспировский кружок: «Ромео и Джульетта» (1884), Орловский кружок: «Гамлет» (1884), кружок «Рассвет»: «Гамлет» (1884).

кого театра.[19] Гораздо меньший интерес к пьесам Шекспира проявился в Петербурге. За десятилетие в Александринском театре поставлено было лишь пять шекспировских пьес,[20] три на немецкой сцене;[21] несколько пьес было разыграно в клубах и на частных сценах.[22]

Ширился интерес к шекспировским пьесам также в провинции. Здесь самыми ходовыми пьесами шекспировского репертуара были «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Венецианский купец».[23]

Как видим, на русской сцене в исполнении русских и иностранных артистов было воссоздано более половины пьес английского драматурга. Перед русским зрителем 80-х годов драматургия Шекспира появилась во всем своем богатстве и жанровом многообразии.

Происходил своеобразный процесс межнационального художественного общения. На русской сцене, перед русским зрителем пьесы Шекспира представлялись артистами разных наций, из которых у каждой был свой исторический опыт и свои культурные традиции: итальянцами, немцами, французами, армянами и, разумеется, прежде всего русскими — актерами разных темпераментов и индивидуальных дарований, художниками различных сценических школ и направлений, но людьми одной исторической эпохи. Накапливался действительно громадный материал для сравнений, сопоставлений и выводов.

Работая над сценическим воплощением шекспировских произведений, русские актеры находились в постоянном контакте и взаимодействии с зарубежным театром. Они посещали спектакли иностранных трупп, и, наоборот, иностранные артисты посещали выступления русских исполни-

---

[19] С участием артиста Левенфельда осуществлены спектакли: «Король Лир», «Отелло», «Ричард III», «Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь» (1883), а также «Гамлет» и «Ричард III» (1887) с участием Поссарта.

[20] Возобновлена комедия «Много шума из ничего» (1883) и поставлены впервые: «Укрощение строптивой» и «Отелло» (1883). Заново был поставлен в новом переводе П. П. Гнедича «Гамлет» (1891) с новыми исполнителями главной роли — В. Далматовым и М. Дальским, игравшими вперемежку.

[21] «Отелло» с участием Моррисона (1883), «Макбет» (1885), «Гамлет» с участием Зигварта Фридмана (1891).

[22] В первом Общественном собрании: «Макбет» (1884) в переводе Н. Маклакова; в Купеческом клубе: «Отелло» (1884). В 1890—1891 гг. в ряде клубов и в пригородных театрах при участии провинциальных артистов М. И. Бабикова, М. Е. Дарского, М. В. Лентовского, П. Скуратова, Н. Россова и Уваровой ставились «Отелло», «Гамлет» и «Венецианский купец».

[23] Приводим данные об исполнении шекспировских пьес в провинции: «Гамлет» — Астрахань, Бендеры, Вильно, Витебск, Воронеж, Вятка, Гродно, Динабург, Житомир, Иркутск, Казань, Киев, Кострома, Калуга, Луганск, Минск, Николаев, Одесса, Орел, Ростов н/Д., Пенза, Полтава, Самара, Саратов, Севастополь, Сумы, Таганрог, Томск, Вологда, Харьков, Ярославль; «Отелло» — Вологда, Воронеж, Вятка, Житомир, Казань, Киев, Одесса, Минск, Пенза, Полтава, Саратов, Таганрог, Томск, Харьков; «Венецианский купец» — Екатеринодар, Екатеринбург, Казань, Витебск, Воронеж, Орел, Ростов н/Д., Рыбинск; «Макбет» — Вятка, Полтава; «Король Лир» — Казань, Киев, Иркутск, Минск, Саратов, Томск; «Ричард III» — Киев, Томск; «Укрощение строптивой» — Вильно, Киев, Минск, Томск, Харьков; «Много шума из ничего» — Минск. Сведения взяты из периодической театральной прессы и являются далеко не полными.

телей шекспировских пьес, М. Т. Иванов-Козельский видел Сальвини,[24] Ленский и другие артисты Малого театра смотрели Росси,[25] Сальвини, Дузе и других артистов. Сальвини наблюдал за игрой русского трагика Милославского в Одессе,[26] Росси слушал отрывки из «Короля Лира» в исполнении Самойлова[27] и т. д. Это взаимное творческое общение обогащало опыт как русских, так и иностранных исполнителей шекспировских пьес.

Большое значение для иностранных артистов имело отношение к ним русских зрителей и русской прессы. Все иностранные гастролеры говорят о чуткости и восприимчивости русского зрителя. Росси и Сальвини отмечают, что нигде их так восторженно не принимали, как в России, нигде зрители не были так внимательны к их творчеству, как в нашей стране.[28] Это не значит, что перед ними безотчетно преклонялись. Многие критики и рецензенты русских печатных органов относились к иностранным артистам весьма критически, анализировали их игру, сопоставляли игру одного артиста с игрой другого и т. д.[29] Критические статьи и рецензии в русской печати о выступлениях иностранных артистов в шекспировских пьесах еще ждут тщательного анализа и обобщения.

Русская передовая критика 80-х годов в оценке иностранных артистов в их шекспировских ролях подходит с точки зрения достижений не только русского сценического искусства, но и достижений всей русской культуры, литературы, искусства, для которых характерен был реализм как основной художественный метод. Сценический реализм иноземных артистов был созвучен и близок русскому искусству. Поэтому наиболее высокой оценки удостаивались такие исполнители шекспировских ролей, как Росси, Сальвини и Дузе, Поссарт и Барнай, а натурализм Муттервурцера не встретил симпатии.[30]

В исполнении итальянцев было в особенности много того, что воспринималось с большим сочувствием и что соответствовало творческим исканиям русских артистов: соединение жизненной правды, простоты

---

[24] Во время гастролей Т. Сальвини в Одессе в 1880 г. Иванов-Козельский просил своего антрепренера установить такой порядок его выступлений, чтобы он имел возможность посещать спектакли с участием Сальвини. Когда антрепренер отказал ему в этом, русский актер расторг договор, уплатил неустойку в размере тысячи рублей и посещал выступления итальянского трагика (см.: Idem. Мои понедельники. «Правда», 1880, 14 января, № 12; Русский театр. Из Одессы. «Театральная библиотека», 1880, № 2, стр. 202—204).

[25] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., 1955, стр. 74.

[26] См.: В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. М.—Л., 1962, стр. 206.

[27] См.: Петербуржец. Петербургские письма. Обед в честь Росси. «Русские ведомости», 1877, 2 апреля, № 79.

[28] Листки из автобиографии Сальвини. «Артист», 1894, кн. 37, стр. 166—167. «Может быть, во всем мире Сальвини не нашел более восторженных зрителей, чем русские», — пишет биограф Сальвини (Celso Salvini. Tommaso Salvini. Nella storia dei teatro italiano e nella vita dei suo tempo. Cappelli, 1955, p. 346).

[29] См., например: Анатолий Кремлев. Томмазо Сальвини. Его искусство и критические воззрения. «Ежегодник императорских театров», сезон 1895/96 г., Приложения, кн. 2, 1897, стр. 123—164.

[30] См. об этом: Н. Зограф. Малый театр. . ., стр. 532.

с героикой чувств. Эти черты сценического искусства пленили особенно в Сальвини.[31] Итальянский сценический реализм, как и в России, вырос на почве освободительного движения и потому был близок передовым кругам русского общества, предъявлявшего к искусству требования суровой правды и героических страстей.[32]

Русские артисты искали в шекспировских пьесах ответов на многие проблемы, вставшие тогда перед русским искусством и русской общественной жизнью. В их страстных поисках отразились вся сложность и противоречивость эпохи: здесь были и отзвуки революционных порывов 70-х годов, и героика тех лет, и трезвый анализ, и серьезные раздумья над жизнью.

Шекспировские спектакли на русской сцене — это прежде всего неутомимая деятельность крупных русских актеров, исполнителей центральных ролей, и в первую очередь выдающихся актеров московского Малого театра.[33] Шекспировский репертуар имел существенное значение для становления и развития сценических дарований Федотовой, Ермоловой, Ленского и Южина.[34] В творческой биографии каждого из этих артистов шекспировские образы занимали большое место: девятнадцать шекспировских ролей сыграно Федотовой, тринадцать — Ермоловой, двенадцать — Ленским; ряд ответственных ролей был исполнен Южиным.

Помимо возобновления прежних шекспировских постановок, в Малом театре осуществлены были новые: «Отелло», «Зимняя сказка», «Антоний и Клеопатра», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Виндзорские проказницы» и «Гамлет». Новым в этих постановках было усиление внимания к спектаклю как к художественному целому. Больше внимания уделяется декоративному оформлению, бутафории, костюмам,[35] народным сценам,

---

[31] В артистической иерархии, произвольно установленной по образцу административной «Ведомостями одесского градоначальства», эта оценка нашла своеобразное выражение: «На сто актеров только один Иванов-Козельский; на сто Ивановых-Козельских — один Милославский; на сто Милославских — один Росси; на сто Росси — один Сальвини. Эрнесто Росси рождаются веками, Томмазо Сальвини — тысячелетиями» (цит. по: «Театральная библиотека», 1880, № 2, стр. 189).

[32] См.: А. Дживелегов. Томмазо Сальвини. Сообщения института истории искусств. М., 1957, № 10—11, стр. 144—156; Е. Топуридзе. Элеонора Дузе. М., 1960, стр. 7—8.

[33] Место и роль шекспировского репертуара в Малом театре обстоятельно выяснены в монографии Н. Г. Зографа, к которой мы и отсылаем читателя, лишь вкратце коснувшись этого вопроса в той мере, в какой это необходимо.

[34] См.: Георг Гоян. Гликерия Федотова. М.—Л., 1940; С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова. М.—Л., 1955; Н. Г. Зограф. Александр Павлович Ленский. М.—Л., 1955; Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955; А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. Изд. 2-е. М., 1950; А. И. Южин-Сумбатов. Записки. Статьи. Письма. М., 1951. В этих изданиях см. перечень шекспировских ролей артистов.

[35] В 80-е годы все чаще делаются специальные декорации к спектаклям. В качестве декораторов выступают художники А. Ф. Гельцер и Ф. Ф. Вальц (см. о них: Ф. Я. Сыркина. Русское театральное декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956, стр. 195—198). Эскизы костюмов рисует художник Ф. Л. Соллогуб (см.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 415).

воссозданию исторического колорита эпохи и т. п. Опыт мейнингенцев в этом отношении не прошел бесследно для театра, но для русских сценических деятелей слишком академический историзм и натурализм мейнингенцев были неприемлемы.[36] Сила Малого театра заключалась в высоких исполнительских качествах крупных актеров, в актерском мастерстве, т. е. в том, в чем как раз были слабы мейнингенцы. У мейнингенцев внешнее оформление заслоняло актера, в Малом театре в центре спектакля был актер.[37]

Все так же, как и прежде, блистали яркие дарования Ленского и Федотовой в шекспировских комедиях.[38] Интересными и значительными были шекспировские образы в исполнении Ермоловой в «Зимней сказке» (Гермиона) и «Цимбелине» (Имогена), Федотовой в «Антонии и Клеопатре» (Клеопатра). Исполнение этих ролей находилось в центре внимания зрителей. В Имогене Ермолова, по словам критика, воплотила «идеал нежной красоты и женской нравственной стойкости».[39] Обаятельной и неповторимой в своем очаровании была артистка в роли Гермионы, психологически тонко показывая переход от избытка счастья к глубокой скорби невинно страдающей женщины, прекрасной в своей моральной правоте.[40]

Роль Клеопатры была одной из самых удачных в репертуаре Г. Н. Федотовой. В сложной диалектике чувств — искренности и коварства, нежности и иронии, доброты и жестокости, малодушия и мужества — самой сильной нотой звучала у нее страстная и подлинная любовь к Антонию, раскрывшаяся на склоне лет. Зрителя особенно поражало, по словам Н. И. Стороженко, что в истолковании чувства Клеопатры Федотова выдвинула на первый план «элемент идеальный», что свидетельствовало «о тонком понимании Шекспира» артисткой.[41] Ее Клеопатра была живым человеком. Человечностью и искренностью дышало ее исполнение такой бытовой роли, как роль миссис Пейдж в «Виндзорских проказницах».

Не все шекспировские роли давались артистам Малого театра. Требовательная критика находила не вполне удачными роли леди Макбет в исполнении Федотовой, Отелло в исполнении Ленского и Южина

---

[36] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 536.

[37] «Для Шекспира, — говорила Г. Н. Федотова, — по моему мнению, постановка и обстановка играют второстепенную роль. Главное — исполнители» (Георг Гоян. Гликерия Федотова, стр. 182).

[38] Их имена становятся известными за рубежом. Об исполнении роли Катарины писал немецкий журнал «Welt und Bühne», 1885 (см.: Мастера театра в образах Шекспира. М.—Л., 1939, стр. 120—123). Генри Ирвинг писал Ан. Н. Кремлеву, что его очень интересует исполнение шекспировских ролей Ленским. Собираясь приехать в Россию, английский трагик писал, что «жаждал посмотреть игру Ленского». Этому не суждено было сбыться, но «об игре Ленского в английских театральных кругах того времени говорили много и сочувственно» (Анатолий Кремлев. Актер-художник. «Театр и искусство», 1908, № 42, стр. 731).

[39] С. Г. Кара-Мурза. Малый театр. М., 1924, стр. 105—106.

[40] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 526—527.

[41] Н. Стороженко. «Клеопатра» на московской сцене. «Русские ведомости», 1887, 28 января, № 27.

в роли Макбета и Гамлета. Неудача Ленского в роли Отелло происходила из стремления раскрыть всю сложность душевных переживаний героя в ущерб его сильному африканскому темпераменту. Это и помешало ему создать яркий трагический образ.[42] Южин в Макбете и Гамлете, наоборот, не воссоздавал всей психологической сложности своих героев. В Макбете не были раскрыты его внутренние страдания, муки совести, а в Гамлете он подчеркивал волевую, действенную сторону, недооценивая его философскую глубину мысли.[43] Критик Ив. Иванов упрекал Южина в том, что у него Гамлет не мыслитель, а только впавший в скорбь и меланхолию сильный практический деятель. Это был романтический, а не шекспировский Гамлет. Но критика не удовлетворяли в этом отношении и Росси, и Поссарт, и Сальвини. Он искал и не находил в исполнителях роли датского принца основной черты его характера и находил, что у Росси Гамлет одарен страстью, кровью, но он не мыслитель, а у Сальвини он и не мыслитель, и не юноша, а меланхолик.[44] «Мы к Гамлету требовательнее, чем любая театральная зала Европы и Америки, — писал П. Гнедич. — Мы подписываем приговоры величайшим знаменитостям, находя их слабыми, бледными, не возвысившимися до понимания Шекспира».[45] Все эти оценки условны и относительны. Исполнение шекспировских ролей Федотовой, например, «не уступало мастерству лучших артисток Запада».[46] То же можно сказать и о некоторых других. В состязании с зарубежными исполнителями шекспировских ролей они часто оставались победителями.

Александринский театр, не в пример Малому театру в Москве, чуждался классического репертуара. Шекспир здесь оказался не у места так же, как и А. Островский.[47] Атмосфера этого театра не способствовала развитию интереса к шекспировским пьесам у артистов. Попытки М. Г. Савиной ставить шекспировские комедии не встречали поддержки. Ее шекспировские роли (Беатриче в «Много шума из ничего» и Катарина в «Укрощении строптивой») не давались ей не потому, что не подходили по характеру дарования, а потому, что у нее не было благоприятных усло-

---

[42] Некоторые критики находили, что, будучи прекрасным комедийным актером и актером драматического психологизма, Ленский по природе своего таланта не обладал дарованием трагика. Отсюда его неудачи в трагических ролях. «По моему глубокому убеждению, — писал А. Н. Кремлев, — Ленский не обладал такими свойствами трагического таланта, которые давали бы ему возможность играть роли Макбета, Лира, Отелло и т. п., но в драмах Шекспира (например, «Зимняя сказка») и в особенности в его комедиях он не имел себе равного ни до него, ни после него. Ни один из русских актеров не понимал Шекспира так глубоко, как Ленский, и ни один из них не играл пьес Шекспира так верно, выразительно и художественно» (Анатолий Кремлев. Актер-художник, стр. 732).

[43] См.: Н. Г. Зограф. Малый театр. . ., стр. 532—534.

[44] См.: Ив. Иванов. «Гамлет». «Артист», 1891, кн. 17, стр. 104—112.

[45] Г<недич>. «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. «Артист», 1891, кн. 17, стр. 137.

[46] Б. Варнеке. История русского театра XVII—XIX веков. Изд. 3, М.—Л., 1939, стр. 313.

[47] См.: И. Шнейдерман. М. Г. Савина. Л.—М., 1956, стр. 113.

вий для работы над ними. Ее последняя попытка выступить в шекспировской пьесе в роли Имогены, которую она избрала для своего бенефиса, не увенчалась успехом.[48]

Еще хуже было положение с постановкой шекспировских трагедий. Правда, в театре был уже актер, бредивший Шекспиром, В. П. Далматов, давно мечтавший выступить в роли Гамлета.[49] Такая возможность представилась ему лишь в 1891 г. «Гамлет» был поставлен только что пришедшим в театр режиссером П. М. Медведевым, в роскошных декорациях, частично оставшихся от бенефиса Гитри, выступавшего в роли датского принца на петербургской французской сцене весной 1891 г., частично сделанных заново. «Гамлет», как и в московском Малом театре, шел здесь в новом переводе П. Гнедича. На подготовку к спектаклю было потрачено немало усилий. Но она не составляла этапа ни в освоении классического репертуара александринской труппой, ни в развитии здоровых традиций этого театра. Разумеется, режиссерская часть была слабой и спектакль не отличался единым замыслом. В нем скрещивались различные влияния: провинциальный опыт постановки трагедии П. Медведева, который, по словам Гнедича, утверждал, что „при Гамлете“ мебели не было»,[50] своеобразное толкование трагедии исполнителем главной роли В. П. Далматовым и находившимся под обаянием мейнингенцев переводчиком П. Гнедичем. Это был спектакль с сильными натуралистическими тенденциями. Натуралистическому переводу П. Гнедича[51] вполне отвечал натурализм игры В. П. Далматова.

Свое понимание трагедии В. П. Далматов раскрыл позднее в одном из театральных очерков.[52] Для него это не трагедия, а «пьеса нравов», которую так и надо ставить. Он пишет: «Истина в бытовой почве пьесы». Соответствующей должна быть и обстановка: «Самые неприглядные

---

[48] В печати сообщалось, что в январе 1891 г. М. Г. Савина выступит в шекспировском «Цимбелине», выбранном ею для своего бенефиса, в переводе Г. П. Данилевского («Артист», 1891, кн. 11, стр. 208).

[49] О страстном желании В. П. Далматова исполнять трагические роли в шекспировском репертуаре рассказывает в своих воспоминаниях провинциальный артист Н. И. Мерянский (Богдановский), работавший с ним на провинциальной сцене в 70-х годах. «Здесь он, — пишет мемуарист, — походил прямо на сумасшедшего... „Шекспиромания“ всегда для В. П. Далматова была „maxima culpa“» (Н. И. Богдановский. Сцена — мой крест, ч. 1. Новгород, 1914, стр. 271; см. также: П. Гнедич. О В. П. Далматове. «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. II, стр. 45).

[50] П. П. Гнедич. Падение искусства. «Исторический вестник», 1909, № 1, стр. 132.

[51] В работе над переводом П. Гнедича принимал участие В. П. Далматов, специально ездивший для этого на Кавказ, где в то время находился переводчик (см.: П. Гнедич. О П. В. Далматове, стр. 45—46).

[52] См.: В. Далматов. По ту сторону кулис. Театральные очерки, т. I. СПб., 1908, стр. 40—47. В очерке «Юлия Пастрана» эти взгляды развивает артист В. Румянцев, являющийся, по словам друга и биографа Далматова К. Н. Михайлова, двойником автора очерка (см.: К. Н. Михайлов. Василий Пантелеймонович Далматов. СПб., 1914, стр. 148). Далматов заявлял, что он целиком разделяет эти взгляды, и собирался поставить шекспировскую трагедию в соответствии с ними (см.: По ту сторону кулис, т. I, стр. 47).



В. В. Самойлов в роли короля Лира. Рисунок И. Е. Репина. 1883.

Государственный Русский музей.

внутренние помещения грязных средневековых дворцов, без всяких оперных прикрас, со всеми мелочами и неудобствами этих жилищ».[53] Исполнители должны быть одеты не в балетные плащи и трико, а в «грубые ткани», воины закованы не в бутафорскую картонную броню, «а в настоящую, тяжелую, чтобы они ходили тяжело, глядели бы сурово».

Гамлета артист рассматривает не как гуманиста эпохи Возрождения, а как первого бродячего христианского философа, пришедшего к варварам, почему и самую пьесу следовало, по его мнению, назвать «Бродяга». «Гамлет, — говорит он, — со своим христианским пробуждением среди язычников — чистокровный бродяга и таков он и должен быть». Гамлет первый между язычниками в своем знаменитом монологе «Быть или не быть» объясняет язычникам значение жизни человека с христианской точки зрения. В этом монологе изложена «философия первого христианина среди непроницаемой тьмы закоснелых варваров». Да и сам Гамлет «в основе грубый варвар, говорящий резко, грубо, поступающий несдержанно и коварно, способный на подлоги и преступления, не останавливаясь и пред убийством, мстительный и злой». Только все это в нем смягчается «идеей христианства». Помешательство Офелии вызвано убийством отца рукою человека, который ей нравился прежде всего физически. Она помешана «на почве эротомании». Офелию артист представляет не хрупкой и нежной, а здоровой («кровь с молоком!») и непременно грешной и с темпераментом.[54]

Судя по рецензиям на спектакль, постановка в целом не была выдержана в соответствии с этим пониманием. Но в игре Далматова натуралистические тенденции проявились несомненно. Все рецензенты отмечают, что артист вложил много труда в эту роль, что его Гамлет был оригинальным, не шаблонным героем. Но можно согласиться с Гнедичем, что критика после спектакля находилась в состоянии растерянности.[55] Для большинства рецензентов созданный Далматовым образ был не только непонятен, но и неприемлем. Он выпадал из общего плана спектакля. Восхищаясь обстановкой, декорациями и костюмами, рецензент пишет, что все было на своем месте, «не хватало только принца датского, такого, каким мы привыкли представлять его себе по многочисленным комментариям Шекспира и по прежде виденным образцам».[56]

Обращает на себя внимание прежде всего внешний вид Гамлета: «костюм его был небрежен»,[57] принц «был слишком старым, слишком

---

[53] Близок был к такой точке зрения и П. П. Гнедич (см.: П. П. Гнедич. Падение искусства, стр. 134).

[54] Цитаты взяты из книги: В. Далматов. По ту сторону кулис, т. I, стр. 41—46. Это понимание образа Офелии В. П. Далматов дал в рассказе «Офелия» (там же, стр. 97—148), в котором выведена молодая артистка Лесникова, именно так понимающая Офелию. Играя Офелию, артистка, влюблённая в исполнителя главной роли, сама сходит с ума на эротической почве.

[55] См.: Г<недич>. «Гамлет» в новой постановке, стр. 137—141.

[56] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1891, 5 октября, № 277.

[57] Г<недич>. «Гамлет» в новой постановке, стр. 139.

истощенным и растрепанным». Артист «сделал себе впалые глаза, его усы и борода казались с проседью, он разбросал волосы на лоб клочьями, некрасиво, словно датский принц забыл причесаться».[58] Он желал «опроститься». В исполнении не было ни одного сердечного порыва. Артист не давал цельного впечатления. По образу его трудно было судить, «сангвиник его Гамлет или меланхолик».[59] Он вульгарен и пошл; этот «вечно ноющий и ругающийся Гамлет с третьего акта делается невыносимым», а после сцены с Офелией и «Мышеловки» в сцене с матерью «противен и циничен».[60] Далматов не только опрощает, но развенчивает, опошляет образ датского принца.

Отдельные критики полагали, что именно этот тривиальный и грубый шекспировский принц, ругающийся, по его собственным словам, «как старая девка», циничный, беспощадный к себе, не стесняющийся вульгарным тоном, — этот принц в лице нового исполнителя получил «оригинальную форму, быть может гораздо более подходящую к истине, чем это думают многие».[61] Речь шла, таким образом, не о плохом исполнении артистом роли датского принца, а о действительно своеобразном понимании и воплощении им этой роли.[62]

Многие провинциальные исполнители шекспировских ролей выступали перед театральной публикой Москвы и Петербурга; по их выступлениям можно составить некоторое представление об уровне исполнения шекспировских пьес в лучших провинциальных театрах.

Видными исполнителями шекспировских ролей на провинциальной сцене были, помимо М. Т. Иванова-Козельского, такие артисты, как М. В. Дальский, М. И. Бабиков, П. Л. Скуратов, М. Е. Дарский, Н. Россов, Т. Н. Селиванов, И. Н. Варшавский-Долин и некоторые другие. Многие из них выступали в разное время на московской и петербургской сценах, а потом снова возвращались в провинцию.[63] Продолжал выступать в шекспировских ролях артист В. В. Чарский.

---

[58] В. Буренин. По поводу представления «Гамлета». «Новое время», 1891, 11 октября, № 5610.

[59] Нов. Гамлет — г. Далматов. «Петербургская газета», 1891, 10 октября, № 278.

[60] Г‹недич›. «Гамлет» в новой постановке, стр. 140. По-видимому, подобное же истолкование образу Гамлета Далматов давал и прежде (см.: Павел Скуратов. Театральная правда. Одесса, 1901, стр. 117; П. Гнедич. О П. В. Далматове, стр. 39—60.

[61] Александринский театр. «Гамлет», трагедия Шекспира, перевод П. Гнедича. «С.-Петербургские ведомости», 1891, 10 октября, № 275.

[62] Об острой реакции тогдашней публики на «опростительское» исполнение Далматовым роли Гамлета в гнедичевском переводе свидетельствует появившаяся вскоре на подмостках петербургского Малого театра оперетта-пародия под названием «Новый Гамлет», представлявшая и пародию на толстовство (см.: Гамлет — «толстовец». «Новости», 1891, 1 ноября, № 302).

[63] Выступавший в провинции (Воронеж, Орел, Самара) и в Петербурге известный артист и антрепренер Лентовский в роли Гамлета, по отзывам прессы, не пользовался успехом (см.: «Артист», 1889, кн. 4, стр. 195; 1890, кн. 5, стр. 202; кн. 6, стр. 173; «Театр и жизнь», 1890, 13 января, № 450).

Наряду с низкопробными, халтурными постановками шекспировских пьес с провинции[64] наблюдался и серьезный подход к их истолкованию со стороны ряда провинциальных трупп. Здесь, конечно, часто отсутствовала слаженность в игре, не всегда соответствовали пьесам декорации, но исполнители главных ролей если и не поражали оригинальностью толкования, то добросовестно доносили до зрителей шекспировский текст. Среди незаметных тружеников провинциальной сцены находились страстные поклонники британского драматурга. Таким, например, был артист Пальмин, который «Гамлета» знал всего наизусть — от слова до слова. «Создать тип Гамлета — принца датского таким, как вывел его Шекспир, он, разумеется, не мог; но превосходно *читал* свою роль, местами в его игре даже проглядывало искреннее чувство». Артистка Строгова в роли Офелии «отлично провела сцену сумасшествия — с большою трогательностью и естественностью». Об этом спектакле в Томске рецензент мог сказать: «„Гамлет“ у нас прошел так, как редко проходит на провинциальных сценах».[65]

В том же Томске два года спустя с успехом выступал в ролях Гамлета, Ричарда II и короля Лира артист Т. Н. Селиванов.[66] Исполнителя роли Гамлета в Киеве Лелева, пишет историк киевского театра, «очень хвалят как талантливого и вдумчивого актера» «по тонкой отделке и обдуманности деталей» и ставят его в этой роли выше В. Чарского и М. Иванова-Козельского, хотя «последние пользовались и большим успехом, и большой известностью».[67] Отнесшаяся с недоверием к постановке «такого серьезного произведения, как „Гамлет“», воронежская публика была приятно удивлена хорошим исполнением роли датского принца артистом Варшавским-Долиным и ушла из театра «с чувством полного удовлетворения».[68]

В крупных городах — Казани,[69] Одессе, Харькове, Тифлисе, Нижнем Новгороде, Саратове, по праву называвшихся театральными, существовали относительно хорошие провинциальные труппы, возглавлявшиеся опытными антрепренерами. Благодаря им публика крупнейших центров тогдашней России имела возможность познакомиться с лучшими исполнителями шекспировского репертуара. В конце рассматриваемого периода в Петербурге в шекспировских ролях, кроме русских артистов, выступали француз Гитри, немец З. Фридман, поляк Б. Лещинский.[70] Эти выступления давали большой материал для сравнений.

[64] Таким был, например, спектакль «Гамлет» в Бендерах с участием пожилой артистки Качевской в роли датского принца (см.: Очевидец. Гамлет в новом роде (по поводу одного курьеза). «Театральный мирок», 1886, № 9, стр. 2—3).

[65] В. А. Долгоруков. По русским театрам. «Театральный мирок», 1886, № 34 (49), стр. 11.

[66] Вс. Долгоруков. Корреспонденции. «Театральный мирок», 1888, № 4, стр. 6; № 5, стр. 11.

[67] Н. И. Николаев. Драматический театр в Киеве. Киев, 1896, стр. 158.

[68] «Артист», 1891, кн. 12, стр. 232.

[69] См.: И. Крути. Русский театр в Казани. М., 1958.

[70] Выдающийся польский артист Болеслав Лещинский с большим успехом выступал в польском театре в Петербурге в ролях Отелло, Лира и Петруччо («Укрощение

Особый интерес был проявлен к «Гамлету» и в провинции, и в столицах. В этом отношении характерен 1891 год. Это был гамлетовский год. Начавшись выступлением Люсьена Гитри в роли Гамлета во французском театре 9 февраля,[71] он продолжился гастролями М. Е. Дарского на загородных сценах в летний сезон, а затем осенью Гамлета играли В. П. Далматов и М. В. Дальский в Александринском театре, М. Е. Дарский, П. Л. Скуратов, Н. Россов, Уварова в частных русских театрах Петербурга[72] и, наконец, Зигварт Фридман в немецком.[73] Та же картина была и в Москве.

«Мы обретаемся в периоде гамлетомании», — пишет П. Скриба, интересующийся больше не исполнителями, а публикой, которая смотрит на игру Далматова и других исполнителей роли Гамлета. Как она понимает этот образ? Привлекают в нем эту публику «разъедающая сила анализа» или его религиозные сомнения? Какой Гамлет ближе ей: «Гамлет, стоящий перед неразрешимым вопросом жизни, или тот же Гамлет, но — перед неразрешимым вопросом вечности? В нем есть то и другое».

Скриба полагает, что его времени ближе вторая сторона Гамлета, «взгляд, постоянно устремленный на ту страну, откуда никто не возвращается». Это связано, по его мнению, с начавшимися религиозными исканиями в русском обществе.[74]

Трудно, конечно, по отрывочным газетным отзывам судить о тех тенденциях, которые проявились в понимании тем или иным исполнителем

строптивой») в 1883 и 1891 гг. «После Сальвини мы не видели такого Отелло, каким явился г. Лещинский», — писал журнал «Искусство» (1883, № 2, стр. 22). В роли Отелло он выделял его человечность. С тонким мастерством исполнял артист роль Петруччо (см.: «Новое время», 1891, 13 декабря, № 5673).

[71] Французский «Гамлет» вызвал разочарование у взыскательного русского зрителя. Спектакль был поставлен по перелицовке А. Дюма и П. Мериса (Alex. Dumas et Paul Meurice. Hamlet, prince de Danemarke. Drame en cinq actes en vers. Paris, 1889), которые позволили себе не только вольное, но и бесцеремонное отношение к тексту пьесы. Они перевели всю трагедию, не исключая ее прозаических частей, александрийскими стихами и от себя вставили в нее целые сцены. Трагедия приобрела характер мелодрамы. «Сам бенефициант г. Гитри, — по словам рецензента, — имел успех очень слабый» (Г‹недич›. Г. Гитри в «Гамлете» и «Тартюфе». «Артист», 1891, кн. 14, стр. 145—146). Музыка к спектаклю была написана П. И. Чайковским. Затем ею пользовались при постановке «Гамлета» в Малом и Александринском театрах. См. об этом: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 309—326.

[72] Газеты сообщали, что на сцене Панаевского театра ожидается постановка «Гамлета» гастролировавшей тогда в Петербурге украинской труппой. В роли Гамлета предполагалось выступление артиста Садовского (см.: «Новое время», 1891, 8 ноября, № 5638). Сообщений о спектакле нами не обнаружено.

[73] Выступление З. Фридмана в роли Гамлета, имевшее место в частном немецком театре «Пальма», привлекло внимание не только немцев, но и множества русских. «Ни на одном спектакле труппы г. Максшульца, — пишет рецензент, — я не видел такой массы „русской“ публики, как именно на вчерашнем спектакле». Это была та же увлекающаяся Шекспиром публика, которая смотрела уже Далматова, Дарского, Дальского, Россова и других в этой роли. Игра немецкого артиста вызвала большие споры (см.. Сцена и кулисы. «Новости», 1891, 4 ноября, № 305).

[74] Scr ‹П. Скриба›. Воскресные очерки. II. Два слова о Гамлете. «Новости», 1891, 27 октября, № 297.

образа Гамлета. В одном случае замысел артиста мог не найти своего воплощения потому, что характер его дарования не отвечает характеру роли, в другом — мешает недостаток опытности, в третьем — проявилось непонимание характера исполнения рецензентом и т. п. Но это не значит, что таких тенденций не было вовсе. Так, в исполнении молодого и очень неопытного еще артиста Н. Россова, выступившего в Панаевском театре, критика отмечает появление новых черт в исполнении роли Гамлета, навеянных временем. Скриба отмечает в артисте «умение оценить непередаваемыми даже штрихами исполнения религиозность Гамлета».[75] А. Суворин указывает на «истеричность Гамлета» в игре Россова.[76]

Религиозность в Гамлете подчеркивает П. Скуратов. Хотя его Гамлет смелый и мужественный человек, но обстоятельства складываются так, что он не может мстить. В его глазах мать столько же виновата в смерти отца, сколько и дядя. Но мстить обоим он не может: «Дети не должны карать отцов своих».[77] Остается одно: покончить с собой. Но Гамлет — человек верующий. Для него самоубийство — тяжкий грех. Он чувствует себя великим грешником при одной мысли о самоубийстве и потому просит Офелию помолиться за него. Только судьба избавляет его от этого греха и тем открывает «ему путь к вечному блаженству», которого он так искал. Во всем случившемся, говорит артист, «виноват один неумолимый рок».[78]

Если присоединить сюда Гамлета Далматова («первый христианский философ»), то тенденция к истолкованию этого образа в духе религиозных веяний 80-х годов обнаружится весьма отчетливо. В дальнейшем она проявилась у П. Н. Орленева, делавшего из Гамлета христианского мученика, «распятого гения», державшего в руках евангелие и крестообразный меч, который он клал на плечо и говорил по собственному переводу: «Распалась связь времен, о, преступление мировое, зачем меня на крест ты посылаешь?!».[79]

В ином плане раскрывается образ Гамлета другими исполнителями.[80] У Дарского Гамлет — мечтательный философ, «стремящийся уяснить себе смысл бытия»[81] и сталкивающийся с морем зла. Он не сумасшедший, а вполне разумный и душевно здоровый человек, одаренный от природы большим запасом энергии и силы воли. Гамлет «много выше и по

---

[75] Там же.

[76] А. Суворин. Юный Гамлет. «Новое время», 1891, 23 октября, № 5622.

[77] П. Скуратов. Актер в Гамлете. «Художник», 1892, № 5, стр. 308.

[78] Там же, стр. 313.

[79] Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. Л.—М., 1961, стр. 217.

[80] Мы оставляем в стороне игру артистки Уваровой в Купеческом клубе, которая, вопреки ожиданиям, «была прилична и главное естественна» в этой роли, а в иных местах «была не хуже многих мужчин». Но она не давала «цельного образа», в ее исполнении не ощущалось «единства задачи» (Гамлет — женщина. «Рижский вестник», 1891, 16 ноября, № 251; перепечатана из газеты «Новости»). Некоторые газеты отнеслись отрицательно к исполнению мужской роли женщиной.

[81] Н — иев. Театральные заметки. «Кронштадтский вестник», 1891, 21 августа, № 96.

развитию, и по душевным качествам» того общества, которое «его окружает). Он прикидывается сумасшедшим, чтобы вести тонкую игру уличения дяди в убийстве отца и, как показывает артист, в ряде сцен «доходит действительно до первых ступеней настоящего, а не притворного умоисступления».[82] Особенною обдуманностью, как отмечает рецензент, отличались у артиста монолог «Быть или не быть» и последующая затем сцена с Офелией.[83] Монолог Дарский произносил не как философскую проповедь; он выливался у него «как стон наболевшей души».[84]

Пресса была единодушна в оценке игры Дарского. «Г. Дарский, — писали «Новости», — бесспорно один из лучших современных исполнителей роли Гамлета на русской сцене».[85]

Внутренний мир Гамлета так сложен, богат, многогранен и противоречив, а эстетические вкусы и общественно-политические воззрения людей, воспринимающих этот образ, так разнообразны и разноречивы, что говорить о возможности идентичного восприятия этого образа весьма трудно даже в одну определенную эпоху в определенной стране. Ее исполнитель не может рассчитывать на одинаковое восприятие воспроизводимого образа всем зрительным залом. «Почти каждый зритель, — замечает один литератор, — приходит в театр со своим собственным Гамлетом в голове, и перед актером оказывается такая чудовищная пестрота художественного спроса, что нечего и думать объединить его общим ответом».[86]

Подобная точка зрения, доведенная до крайности, может привести к субъективизму. Но опыт показывает, что не было таких исполнителей этой роли, понимание которой не удовлетворяло бы хоть некоторую часть публики, не совпало бы хоть отчасти с внутренними представлениями о Гамлете части зрительного зала. И тут безусловно проявляется социальный момент (его эстетическая модификация) в самых опосредствованных формах, что получает свое выражение в различных оценках театральной критики.

В исполнении М. В. Дальского, игравшего роль Гамлета в Александринском театре в очередь с Далматовым, а затем в провинции, совершенно

---

[82] М. Е. Дарский (новый русский трагик). «Театральный мирок», 1891, 6 октября, № 40, стр. 14.

[83] Роль Офелии в театре Неметти с М. Е. Дарским и в Панаевском театре с Н. Россовым играла провинциальная артистка А. Я. Азогарова. Она «очень обдуманно и реально провела свою роль, — писал рецензент; — в сцене сумасшествия она покорила зрителей и была многократно вызываема и посреди действия, н в особенности по окончании его» (В. Баскин. Гамлет — г. Россов. «Петербургская газета», 1891, 23 октября, № 291). По словам другого рецензента, польская труппа, присутствовавшая почти в полном составе на выступлении Дарского, «нашла, что в игре г-жи Азогаровой есть много общего с игрою лучших польских артисток, выступавших в роли Офелии» (Г. Г. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1891, 16 ноября, № 315).

[84] «Театральный мирок», 1891, 6 октября, № 40, стр. 14—15.

[85] И. Эм. Театр и музыка. «Новости», 1891, 16 ноября, № 317. Ср.: В. Б<аскин>. «Гамлет» в Ораниенбауме. «Петербургская газета», 1891, 20 августа, № 227; В. Баскин. Театральное эхо. Там же, 2 ноября, № 301.

[86] А. Амфитеатров. Внешность Гамлета. В кн.: Собрание сочинений А. В. Амфитеатрова, т. 25, стр. 176.

пропадала философская основа образа. Ему, по свидетельству современника, удавалось «передать только сильные порывы гамлетовской души, взрывы негодования, проклятия и злобу, но то, что составляет фон, основу гамлетовского характера, — его задумчивость, его проникающий анализ — остались неотмеченными».[87] Было ли такое истолкование роли сознательным намерением или эта сторона характера датского принца не давалась артисту по свойству его дарования, судить трудно. И впоследствии, когда он стал одним из крупнейших русских трагиков, ему не удавалось воссоздать образ Гамлета во всей сложности и полноте.

Концепция сильного Гамлета, к которой примыкает Дальский, закономерно возникла в ходе общественно-политической борьбы «из полемики с идеалистическими и метафизическими тенденциями в истолковании Шекспира»[88] и позднее была воспринята советским театром. Ее достоинство заключалось в том, что она раскрывала заложенное в образе Гамлета чувство негодования и протеста против зла, недостаток — в том, что она социологически упрощала духовный мир Гамлета, лишая его тех сложностей, противоречий, философских раздумий, вызванных впечатлениями действительности, которые и парализуют его деятельность, и толкают к ней.

В 80-е годы было много людей, живших почти исключительно театрально-литературными интересами и потому говоривших на веку своем о Шекспире больше, чем кто-либо другой в России. В своих воспоминаниях П. Скуратов рассказывает об одном провинциальном актере Н., который заступился перед антрепренером за своих товарищей и был за это уволен как бунтовщик. Он бедствовал, голодал. Заложил все, что только можно было: платье, белье, книги, пьесы. С одним только сокровищем не расстался — с томиком Шекспира, где помещался «Гамлет», которого актер изучал. Начались галлюцинации. «Боже, — молил он, — возьми у меня талант, потуши божественную искру, но дай пищи, дай хлеба... Я пойду в поденщики, батраки, но спаси». Возникает видение в виде женщины. Она протягивает руку с хлебом, а другой рукой тянется к томику Шекспира. Н. понял: ему дают хлеб, но отнимают заветную книгу. Он «дико вскрикнул и оттолкнул руку с хлебом».[89]

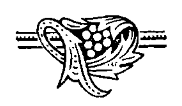
Этот жизненный эпизод, показывающий глубокую привязанность русского актера к Шекспиру, вырастает до символа.

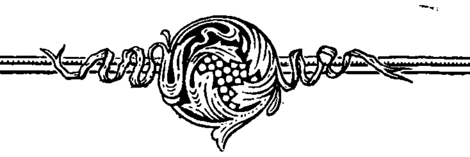
---

[87] Александринский театр. «Новости», 1891, 2 ноября, № 303.

[88] Софья Нельс. Шекспир на советской сцене. М., 1960, стр. 288.

[89] П. Скуратов. Смех и слезы. (Из воспоминаний артиста). «Художник», 1892, № 9, стр. 559.





Глава IX

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

1

Девяностые годы — годы крутого социального перелома и связанного с этим кризиса всей культурной жизни страны, ее идейной и творческой дифференциации. Начинается третий, решающий этап русского освободительного движения, выступает на историческую арену рабочий класс. Быстро растет численность русского пролетариата, вспыхивают массовые стачки, вслед за этим на открытую борьбу против помещиков начинает подниматься крестьянство. Под руководством В. И. Ленина лучшие люди России вырабатывают идеологические основы революционной партии. Назревает революционный кризис. Центр мирового революционного движения перемещается из Западной Европы в Россию.

Перед литературой и искусством возникают новые задачи. Многие достижения критического реализма становятся уже недостаточными для выражения новых вошедших в жизнь тем, для отражения новых черт эпохи. Появляются беспощадные, срывающие все маски с самодержавной действительности памфлеты Л. Н. Толстого; А. П. Чехов в своих рассказах и пьесах критикует идеологию смирения, фатализма, равнодушия к человеческим страданиям, намечает образы будущего. В ожесточенной борьбе с буржуазным декадентством формируется талант великого пролетарского писателя М. Горького, основоположника социалистического реализма в русской литературе.

При поверхностном рассмотрении кажется, что все эти перемены в общественной и литературной жизни совершенно не затронули судьбы Шекспира в России. Императорские театры ставили удивительно бесцвет-

ные и «гладкие» шекспировские спектакли,[1] многие издательства по-прежнему выпускали бездарно-мещанские пересказы и «обработки» шекспировских драм, все чаще и чаще раздавались голоса, что Шекспир скучен, что он устарел.[2] Шекспировские постановки подчас превращались в лишенные какой-либо общественной значимости и остроты помпезные феерические зрелища, а кое-кто даже утверждал, что Шекспир — попросту «старый хлам». Однако подъем революционного движения находит живейший отклик у многочисленных частных театров, которые с каждым годом все больше вовлекаются в орбиту политических событий, в непосредственную политическую борьбу.[3] И это прежде всего характерно для Московского Художественного театра, для деятельности К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. «Московский Художественный театр, — читаем мы в обращении Союза советских писателей к МХАТ в юбилейные дни 1938 г., — возник в годы всенародного подъема, перед первой русской революцией. Русский трудовой народ во главе с рабочим классом готовился к решительным боям с миром дикости, нищеты и насилия. Художественный театр был вызван к жизни мощной волной демократического подъема».[4] Каждая новая постановка Московского Художественного театра являлась не только важным художественным, но и политическим, гражданским событием. И значительную роль в развитии общественного самосознания наряду с постановками пьес русской классики сыграли шекспировские спектакли, прежде всего «Юлий Цезарь» (1903).

П. П. Гнедич вспоминает, что еще в сезон 1897/98 г. ему стоило много трудов «протащить» «Цезаря» через цензуру. «Когда я говорил, что разрешен же был „Цезарь“ мейнингенцам, мне на это отвечали — „по-немецки это можно, а на русском языке цареубийство показывать нельзя“».[5] Действительно, при постановке трагедии в Киеве, например, сцена убийства Цезаря сопровождалась бурными демонстративными аплодисментами.[6] И, конечно, еще громче зазвучали антимонархические идеи «Юлия Цезаря» с подмостков Московского Художественного театра. Об этом свидетельствуют многие критики того времени; разгоревшаяся вокруг

---

[1] См.: П. Коган. Театр в эпоху реакции. В сб. «Сто лет. Александринский театр — театр госдрамы», Л., 1932, стр. 201—296; К. Державин. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932, стр. 156.

[2] В 1899 г. А. Р. Кугель писал по поводу постановки «Короля Лира» на Александринской сцене с В. П. Далматовым, что Шекспир не делает больше сборов, так как «нынче в моде гипнотизм, черт в ступе или, по крайней мере, содержанка в обольстительных панталонах, отделанных кружевами и розовыми ленточками» (см.: М. Загорский. Шекспир в России. «Шекспировский сборник, 1947», М., 1948, стр. 87). Ив. Иванов в статье «Лебединая песнь Шекспира» писал: «Шекспир — ведь это фетиш ученых и экзотических любителей, а для нас, современников Сарду и Мейльяка, он просто „антик“» («Русская мысль», 1897, № 12, стр. 198).

[3] См.: Б. А. Горин-Горяинов. Актеры. Л.—М., 1947, гл. III; «Театр и искусство», 1905, № 45—46, стр. 718 (рисунок Арса «На актерском собрании»), и др.

[4] «Литературная газета», 1938, 26 октября, № 59 (766).

[5] П. П. Гнедич. Книга жизни. Л., 1929, стр. 233.

[6] См.: С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, стр. 483.

этой постановки дискуссия была ярким выражением политической борьбы того времени. Насколько злободневно звучал «Юлий Цезарь» в напряженной общественной обстановке первой русской революции, свидетельствует хотя бы следующий факт: когда 5 мая 1908 г. на заседании Государственной думы член Думы Тимошкин испрашивал пособие на театры, ему возразили, что государственное казначейство сможет оказать театрам помощь лишь в том случае, если последние проведут «идеи чисто русские, национальные». Один из противников законопроекта заявил: «Я думаю, что новый строй, который вводится в России, вовсе не должен учить нас тому, как убивать царей, а должен учить нас, как нужно жизнью жертвовать за царя».[7] Все эти и многие аналогичные события театральной жизни предреволюционных и революционных лет всецело подтверждают слова, высказанные Шекспиром устами датского принца, что актеры — воплощение и краткая летопись своего времени.

В последнее десятилетие XIX в. новых переводов драм Шекспира почти не появилось. Переводы «Гамлета» П. П. Гнедича[8] и Д. В. Аверкиева (последний был проверен по подлиннику проф. К. Н. Бестужевым-Рюминым),[9] перевод «Макбета» Д. Н. Цертелева,[10] многочисленные пе-

[7] «Театр и искусство», 1908, № 19, стр. 339. Название трагедии Шекспира не было указано, но оратор, конечно, имел в виду именно постановку «Юлия Цезаря» в Московском Художественном театре. В. А. Теляковский вспоминает, что дирекция императорских театров долго не решалась в 1905 г. давать «Жизнь за царя», т. е. «Ивана Сусанина» Глинки, боясь враждебных демонстраций (В. А. Теляковский. Императорские театры в 1905 году. Л., 1926, стр. 73). Впрочем, и к другим пьесам Шекспира русская драматическая цензура того времени была достаточно строга. Так, в конце 1903 г. для народных театров были запрещены сцены из «Короля Генриха IV» на том основании, что в этой пьесе, как гласил рапорт цензора, изображена «бурная эпоха Англии, когда возмутившаяся часть королевства грозила свергнуть с престола Генриха IV, незаконно добившегося короны, а наследный принц проводил время с пьяницами и проходимцами, каков рыцарь Фальстаф» («Театральное наследство», М.—Л., 1956, стр. 393).

[8] П. П. Гнедич. Гамлет, принц датский. С сокращениями, согласно требованиям сцены. СПб., 1891; М., 1892.

[9] Д. В. Аверкиев. Гамлет, принц датский. Перевод с издания 1623 года. М., 1895. Стоит отметить, что проф. К. Н. Бестужев-Рюмин, специалист по русской истории, как свидетельствует его биограф, «считал себя одним из первых шекспиристов в России. Выше себя он ставил проф. Стороженко... но по совести знатоком Шекспира он себя считал и принимал как должное, когда к нему обращались за советом, за справкой или указанием» (Е. Шмурло. Очерк жизни и научной деятельности К. Н. Бестужева-Рюмина, 1829—1897. «Ученые записки имп. Юрьевского университета», 1899, № 3, стр. 272—273). Как шекспириста, обстоятельно знакомого с текстом драматурга и литературой о нем, Бестужева-Рюмина характеризуют его разбор «Ромео и Юлии» в переводе П. Кускова (ЖМНП, 1892, ч. CCLXXXIV, № 11, стр. 190—203), а также заметка о репродукции folio Шекспира 1623 г. («Библиографические записки», 1892, № 3, стр. 2481 и др.).

[10] Д. Н. Цертелев. Макбет. «Русский вестник», 1901, № 6—8.

реводы отрывков из шекспировских произведений, опубликованные на страницах русских журналов и газет этих лет, — вот, пожалуй, и все, что появилось из переводов произведений Шекспира на русский язык в это время. Новые переводы принципиально мало чем отличаются от шекспировских переводов предшествующих лет, они дают довольно свободную трактовку оригинала, пытаясь приспособить шекспировский текст к «требованиям современной сцены».

В связи с переводами Аверкиева, Цертелева, Гнедича с новой силой возобновились старые споры о том, отдать ли предпочтение точным, но прозаическим переводам Шекспира или поэтическим, но неизбежно, как казалось, далеким от подлинника переводам. Решить этот спор отчасти помог перевод «Гамлета», сделанный К. Р. В предисловии, излагая принципы своего перевода, К. Р. писал: «Мы не строго придерживались пятистопного ямба и часто позволяли себе заменить его шестистопным. У самого Шекспира нередко встречаются шестистопные стихи; он обращается с размером довольно небрежно. Английские слова большею частью короче русских, а потому, желая соблюсти число стихов подлинника, мы поневоле были вынуждены удлинять самые строчки. Но почти везде, где у Шекспира стих короче пятистопного, мы старались воспроизвести это в переводе, сохраняя такую своеобразную особенность. Близость к подлиннику нами по возможности соблюдена; но там, где буквальная точность шла бы в ущерб поэтической красоте и свойствам нашего языка, мы не считали себя вправе переводить слово в слово. Вообще мы стремились передать не столько слова, сколько мысль, дух и настроение подлинника».[11]

Некоторые из этих принципов К. Р. удалось осуществить, хотя в отдельных случаях стремление к точности перевода привело к известной тяжеловесности, что было в свое время отмечено и критикой. Так, например, А. В. Амфитеатров писал о «Гамлете» К. Р. как о «добросовестнейшем, вдумчивом, старательном переводе», который, однако, «страшно тяжел какой-то пресною бесцветной вялостью» — это «честный, но скучный Гамлет».[12]

В 1890-х годах завершил свою работу над переводом Шекспира П. А. Каншин. Он перевел Шекспира прозой и издал его в виде бесплатного приложения к журналу «Живописное обозрение» (в 12 ежемесячных книжках) в 1893 г. В это издание был включен биографический очерк о Шекспире, написанный Н. И. Стороженко (вернее, перепечатанный из третьего тома «Всеобщей истории литературы» И. Ф. Корша и А. П. Кирпичникова, 1887). Вступительные очерки и этюды к отдельным драмам, написанные В. Чуйко, под заглавием «Источники Шекспира», по-

---

[11] В. Шекспир. Трагедия о Гамлете, принце датском. Перевод К. Р., т. II. СПб., 1900, стр. 136. Это предисловие первоначально было написано по случаю издания перевода отрывка шекспировской хроники «Король Генрих IV» («Русское обозрение», 1894, т. XXVI, март, стр. 5—9), но автор счел возможным полностью повторить его в издании перевода «Гамлета».

[12] А. В. Амфитеатров. Маски Мельпомены. М., 1910, стр. 62.

мещались в журнале «Живописное обозрение» за 1893 г. В составлении примечаний наряду с самим переводчиком принимал участие П. И. Вейнберг. П. А. Каншин включил в свое «Полное собрание сочинений Шекспира» три «сомнительные» драмы, в то время еще приписывавшиеся Шекспиру («Иоркширская трагедия», «Эдвард III», «Два благородных родственника»),[13] его «Завещание» и поэму «Феникс и голубка». Второе каншинское издание вышло в двенадцати томах в 1894 г. в Петербурге и параллельно в Киеве (в издании А. Ф. Иогансона, 1902—1903).

Обилие изданий переводов П. А. Каншина свидетельствует об известном интересе к ним русского читателя, но критика оценила их довольно сурово.[14] Рецензент журнала «Наблюдатель» в своей краткой заметке о третьем томе указывал, что Каншину удалось передать произведения английского драматурга верно и добросовестно, хотя и без всякого поэтического увлечения. Прозаический перевод, утверждал он, имеет свои преимущества, заключающиеся в большей ясности и точности по сравнению со стихотворным переводом, но при этом неизбежно теряются вся оригинальность, вся красота шекспировского стиха. В рецензии отмечены также многие искажения в написании и произношении собственных имен, обилие архаизмов и т. п.

Однако надежды на точность и ясность перевода Каншина оказались преувеличенными. Во всяком случае, когда В. Лихачев по поручению С. А. Венгерова приступил к переводу хроники «Эдуард III» и намеревался использовать перевод Каншина в качестве подстрочника, он вскоре был вынужден отказаться от этой затеи. «Я вижу, — писал он в письме к С. А. Венгерову от 2 декабря 1902 г., — что этот перевод надо спрятать так, чтобы он и на глаза не попадался: в первом акте приходится переделать не только целые строки, но и целые страницы. Зачем же мне обрекать себя на двойную работу! Я уже не говорю о потере времени; но это прямо расхолаживает».[15]

Несмотря на известные достоинства, все эти переводы не могли вытеснить остававшиеся и в XX столетии непревзойденными работы А. И. Кронеберга, А. В. Дружинина, П. И. Вейнберга. Характерно, что в 1899 г. вышло в свет пятое издание «Полного собрания сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей» под редакцией Д. Л. Михаловского, и оно не оказалось лишним. Настало время, когда нужно было составить новый свод лучших шекспировских переводов, куда наряду со старыми, проверенными временем достижениями в этой области вошло бы

[13] Прозаический перевод «Иоркширской трагедии», интересной, но как мы знаем сейчас, не принадлежавшей Шекспиру пьесы, напечатан был также П. П. Гиедичем: Трагедия в Иоркшире. «Театрал», 1895, № 31.

[14] См.: «Наблюдатель», 1893, № 12; «Книжный мир», 1902, № 2; «Новое время», 1893, 12 февраля, № 6091; «Русская жизнь», 1893, №№ 59 и 248 (А. О—н. Макулатурная литература).

[15] ИРЛИ, Архив С. А. Венгерова, ф. 377, ед. хр. 6112—6113. Правда, в другом случае, сопоставляя перевод Каншина с написанным З. А. Венгеровой подстрочником, В. Лихачев отдает предпочтение первому, как более точному (см. письмо к С. А. Венгерову от 27 декабря 1902 г.: там же, ф. 377, ед. хр. 6114).

и все то, что дали последние десятилетия. Эту работу проделал С. А. Венгеров, создавший в 1902—1904 гг. в сотрудничестве с большим коллективом ученых-шекспирологов, критиков и переводчиков пятитомное издание произведений Шекспира.[16]

В венгеровском издании сочинений Шекспира наряду со старыми, уже получившими всеобщее одобрение переводами П. И. Вейнберга, Ап. Григорьева, П. П. Гнедича, А. В. Дружинина, Н. М. Сатина, А. И. Кронеберга, П. Козлова и Ф. Миллера были помещены и новые, специально созданные для этого издания переводы П. П. Гнедича («Зимняя сказка»), А. В. Ганзен («Генрих V»), Н. М. Минского («Антоний и Клеопатра», «Генрих IV»), Н. А. Холодковского («Ричард II»), О. П. Чюминой («Тит Андроник», «Генрих VI», «Два благородных родственника»), А. М. Федорова («Троил и Крессида», «Венера и Адонис», «Лукреция», «Феникс и голубка»), В. С. Лихачева («Эдуард III»), Т. Л. Щепкиной-Куперник («Жалоба влюбленной»). Заново были переведены почти все сонеты Шекспира — на 14 старых переводов И. Мамуны, Н. Гербеля и С. Ильина приходится 140 новых переводов И. Мамуны, В. Брюсова, Н. Брянского, Л. Вилкиной, Г. Галиной, И. Гриневской, Пл. Краснова, В. Лихачева, В. Мазуркевича, К. Случевского, Э. Ухтомского, К. Фофанова, Н. Холодковского, Ф. Червинского, Т. Щепкиной-Куперник, А. М. Федорова. В написании историко-литературных примечаний приняли участие видные русские ученые и критики Е. В. Аничков, К. К. Арсеньев, Ф. Д. Батюшков, Р. И. Бойль,[17] Ф. А. Браун, З. А. Венгерова, С. А. Венгеров, Ю. А. Веселовский, А. Г. Горнфельд, Н. И. Дашкевич, Ф. Ф. Зелинский, А. И. Кирпичников, А. Ф. Кони, Н. Ф. Миллер, Ф. Г. Мищенко, П. О. Морозов, Л. А. Полонский, Э. Л. Радлов, М. Н. Розанов, В. Д. Спасович, Н. И. Стороженко,

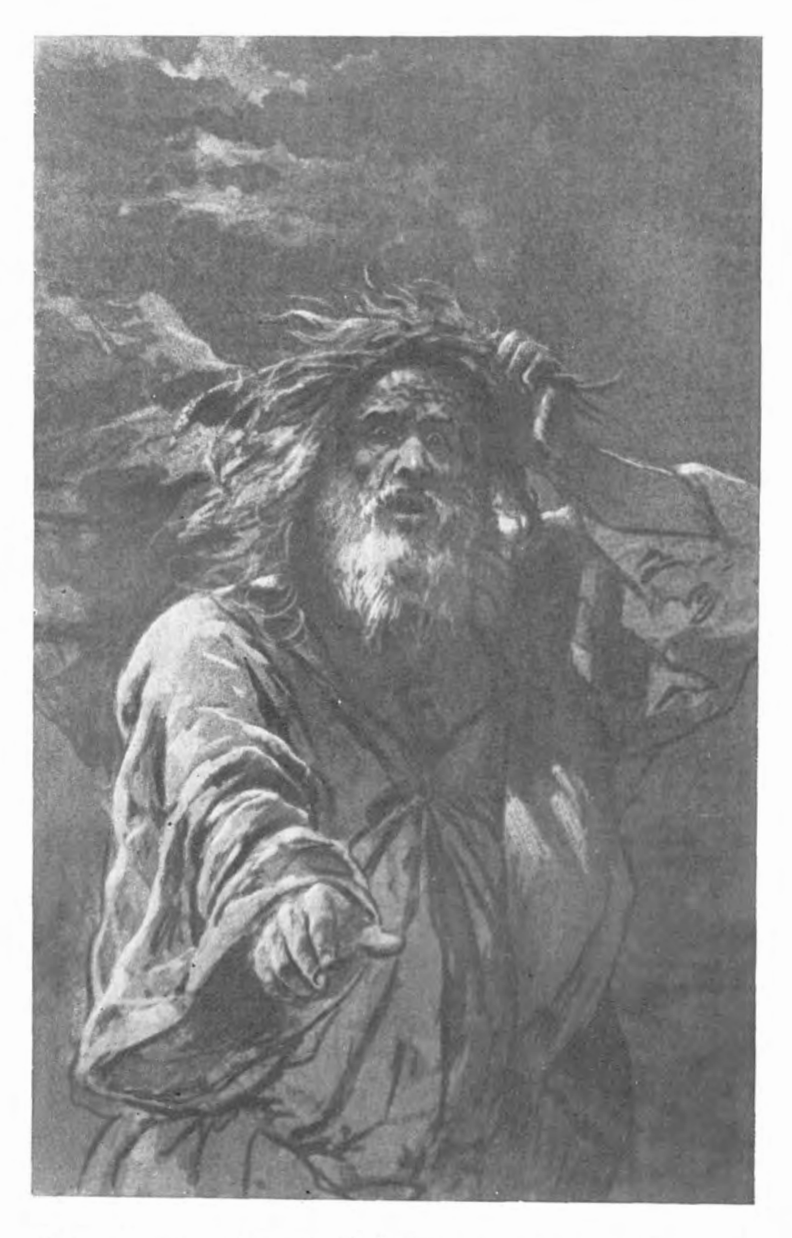
---

[16] Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова. Изд. Брокгауза — Ефрона, СПб., 1902—1904. Рец.: «Мир божий», 1902, № 12; «Новый журнал иностранной литературы», 1902, № 12; «Исторический вестник», 1902, № 12; «Русские ведомости», 1902, 7 октября, № 276; «Вестник Европы», 1903, №№ 2, 7; «Мир божий», 1903, № 6; «Образование», 1903, № 3; «Известия по литературе, наукам и библиографии», 1903, № 8—9; «Русское богатство», 1903, № 11; «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft», 1903, Bd. 39; «Bookman», 1903, October; «Times Literary Supplement», 1903, December 4, p. 354; «Kunst für Alle», 1903, Januar, и др.

[17] Известный шекспировед Р. И. Бойль (Robert Boyle) жил в Петербурге в 80—90-е годы. Некоторые из его работ были опубликованы в России на немецком языке (Shakespeares Wintermärchen und Sturm. St. Petersburg, 1885; ср. «Записки романо-германского отделения Филологического общества при С.-Петербургском университете», вып. I, СПб., 1888, стр. 15—16), другие — в изложениях, например «О развитии образных выражений у Шекспира» (ЖМНП, 1894, № 3, Совр. летопись, стр. 6—11), или в переводах с рукописи: «Об основном тексте и позднейшей переработке комедий Шекспира „Троил и Крессида"» (ЖМНП, 1901, № 11, стр. 81—116). С. А. Венгеров привлек Р. И. Бойля к участию в своем издании сочинений Шекспира. В IV томе этого издания Бойль напечатал предисловие к «Титу Андронику» и статью «Эдуард III и его место в ряду сомнительных пьес Шекспира», в V томе — вступительные статьи к «Троилу и Крессиде» и «Генриху VIII». Много трудов Р. Бойля напечатано в Германии и Англии, где он считался «одним из лучших знатоков елизаветинской литературы» («Anglia-Beiblatt», 1897, t. VII, S. 364).



Гамлет и Офелия. Акварель М. А. Врубеля. (1880-е годы).
Государственный Русский музей.



Лир в безумии. Акварель К. Е. Маковского. (1890-е годы).

Л. П. Шепелевич, Л. И. Шестов. Произведения Шекспира были расположены в хронологическом порядке (а не по жанрам, как в старых изданиях). К пятому тому были приложены подробный библиографический очерк «Шекспир в русской литературе» Н. Н. Бахтина, очерк С. А. Венгерова «Вильям Шекспир», очерк профессора Н. И. Стороженко «Шекспир—Бэконовский вопрос» и статья Р. И. Бойля «Бэконовский шифр». Тексты произведений Шекспира сопровождались многими репродукциями картин и рисунков главным образом зарубежных художников, а также заставками и концовками в характере данного произведения с орнаментами, изображением видов зданий, костюмов, утвари эпохи: «английские» пьесы — с изображением быта средневековой Англии, «итальянские» — быта Италии эпохи Возрождения, «античные» — с аксессуарами античного быта. По замыслу редактора и издателя, эти иллюстративные материалы должны были не только способствовать лучшему пониманию и осмыслению текста шекспировских пьес, но и использоваться театральными художниками и режиссерами при постановке этих пьес. С. А. Венгеров собрал громадную коллекцию таких иллюстративных материалов, которая сыграла немаловажную роль в процессе подготовки издания, а также была использована авторами статей и примечаний.

Критика, высоко оценив достоинства венгеровского издания Шекспира, отметила, впрочем, и ряд недостатков, в том числе и относящихся к внешнему оформлению этих книг. Рецензент «Русского богатства», например, говоря о познавательной ценности многих иллюстраций, отмечает некоторую пестроту в их подборе.[18] О пестроте иллюстраций венгеровского Шекспира говорит в своей рецензии в журнале «Мир божий» и Евг. Ан—в (Аничков). А. В. Амфитеатров также отметил некоторую архаичность иллюстративного материала: по его мнению, недостаточно в нем представлен «реалистический» Шекспир в интерпретации второй половины XIX в., почти не отражен Шекспир на русской сцене, нет почти иллюстраций русских живописцев на шекспировские сюжеты.[19]

Критика отметила также и некоторую пестроту предисловий к отдельным пьесам, обращавшихся то к широкому читателю, то к специалистам. Евг. Аничков, например, считал, что Ф. Ф. Зелинский в своем очерке о «Комедии ошибок» слишком много внимания уделил плавтовским «Менехмам» и недостаточно осветил эволюцию этого сюжета в литературе эпохи средневековья и Возрождения.[20] Рецензент «Русского богатства» заметил, что предисловия не всегда равноценны, настоящие знатоки Шекспира, оригинальные мыслители стоят рядом с второстепенными литературными чернорабочими, «могущими по пяти статьям о какой-нибудь пьесе Шекспира написать шестую, вполне благополучную и благопристойную».[21]

---

[18] «Русское богатство», 1903, № 11, стр. 26—29.
[19] А. В. Амфитеатров. Маски Мельпомены, стр. 99.
[20] «Мир божий», 1902, № 11, стр. 99.
[21] «Русское богатство», 1903, № 11, стр. 27.

Были, конечно, и другие, менее значительные упущения и ошибки. П. П. Гнедич в письме к С. А. Венгерову, например, писал 12 сентября 1903 г.: «Я получил XII выпуск Шекспира и, просматривая статью М. Розанова о *Зимней Сказке*, наткнулся на резкий промах. Приводя цитату по переводу Соколовского, автор на стр. 371 повторяет грубую ошибку этого переводчика, вложившего по недосмотру монолог Паулины в уста Пердиты. Никогда девушка, да еще такая, как Пердита, не скажет старику о том, что он смотрит на нее с юношеским вожделением. Последнее слово монолога — *на меня* — вымышление Соколовского. Мне кажется, в таком образцовом издании, как ваше, следовало бы исправить этот промах, тем более, что в моем переводе читатель не найдет (стр. 427) монолога Пердиты».[22]

И все же таких промахов было сравнительно мало благодаря внимательной работе С. А. Венгерова по редактированию переводов и сопровождающих их примечаний. Представление о редакторской работе С. А. Венгерова могут дать, например, пометки, сделанные его рукой на корректурных листах «Бури». Венгеров решил воспользоваться старым переводом пьесы, сделанным еще в 1840 г. Н. М. Сатиным, но внес в этот перевод существенные исправления. Он поручил О. Н. Чюминой заново перевести два монолога Ирисы и эпилог, исправил слова Просперо «И сами мы вещественны, как сон; из нас самих родятся сновиденья» на «Из вещества того же, как и сон, мы созданы. И жизнь на сон похожа». Реплику Ариэля «То тем хотел о том тебе напомнить» Венгеров исправил на «Тебе хотел об этом я напомнить», а «жалчей всех тот, кого ты называешь» на «несчастнее всех тот, кого зовешь ты». Там, где Сатин слишком многословен и утрачивает в переводе лаконичность шекспировского текста, Венгеров удачными купюрами и перестановками слов добивается первоначальной сжатости текста. Слова «Не только целый свет вы взяли бы и двадцать королевств, но и тогда сказать бы было можно, что сделали вы счастливый удар» он заменяет фразой «Но даже двадцать королевств, и все же сказал бы я: вот честная игра», вместо выражения «физика» («равно в нем безобразит и физика и нравственность его») дает «внешний вид» и т. п.[23]

Именно благодаря этой тщательной работе по улучшению старых и редактированию новых переводов, по оформлению издания сочинения Шекспира в издании Венгерова стали своего рода систематическим сводом данных о Шекспире, накопленных в русской науке, первой русской «энциклопедией шекспирологии», как выразился А. В. Амфитеатров,[24] шекспирологии, которая в начале XX столетия становится полноправной научной дисциплиной и вступает в успешное соревнование с зарубежным, в том числе немецким и английским шекспироведением. Речь идет в первую очередь о трудах Н. И. Стороженко.

---

[22] ИРЛИ, Архив С. А. Венгерова, ф. 377, ед. хр. 3603.

[23] ИРЛИ, Архив С. А. Венгерова, Редакционные материалы к IV тому сочинений Шекспира в издании Брокгауза—Ефрона.

[24] А. В. Амфитеатров. Маски Мельпомены, стр. 105.

2

Еще в ранних работах Н. И. Стороженко была создана основа, на которой он строил свои статьи и этюды об отдельных сторонах драматургии Шекспира, о «Макбете», «Короле Лире», «Ромео и Джульетте», об образе Фальстафа и его эволюции, о сонетах Шекспира, о связи творчества Шекспира со всей литературой европейского Возрождения, — работы, которые впоследствии должны были стать главами задуманной капитальной монографии.

Исследователь подробно характеризует и излагает содержание источников «Макбета» — хроники Холиншеда и Боэция, считая, что «сопоставление пьесы с ее источниками может навести на некоторые любопытные соображения относительно приемов шекспировского творчества и даже дать нам ключ к уразумению художественого замысла поэта».[1] Сравнивая трагедию Шекспира с хрониками, Н. И. Стороженко показывает, как эти материалы получили свое художественное воплощение. Драматург не столько пополняет канву сюжета, данную Холиншедом, сколько осмысливает ее, действуя не только как драматург, но и как психолог и моралист, превращая наивный рассказ летописца в психологическую драму, в потрясающую трагедию человеческой совести, полную глубокого нравственного смысла и тонких психологических наблюдений. Холиншед дал только внешнюю историю событий и совершенно оставил в стороне их психологическую подкладку. Выяснение их внутренней стороны и составляет одну из главных задач Шекспира; он добивается того, чтобы все события драмы вытекали из характеров действующих лиц по законам внутренней необходимости, были связаны между собой как причины и следствия.

Следующий круг вопросов, рассматриваемых Стороженко, — это выяснение общих проблем построения драмы, хода действия, характеров персонажей. В отличие от немецких критиков, проводивших этот анализ, исходя из предвзятой идеи, которую они склонны были увидеть в «Макбете» в соответствии со своими философскими взглядами, Стороженко тонко и бережно исследует текст драмы и только оттуда берет материал для своих выводов. Он показывает, что свойственный Макбету эмоциональный темперамент в сочетании с честолюбием под воздействием пагубных внешних влияний доводит Макбета сначала до преступления, а потом и до полного нравственного одичания. Стороженко показывает, с каким искусством Шекспир раскрывает эволюцию характера Макбета, осложняя ее различными дополнительными мотивами, в результате чего появляется тип очень многосторонний — характерная особенность всего шекспировского творчества.

Завершает Н. И. Стороженко этот этюд изложением истории постановки «Макбета» в Англии и таким образом дополняет исследование литературной истории драмы ее сценической историей. В этом сказалось

[1] Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 130.

принципиальное отличие Стороженко от представителей немецкой философской критики: русский ученый не мыслит себе произведения Шекспира вне сцены, вне театра.

Столь же тонко, обстоятельно и научно-добросовестно рассматривает Н. И. Стороженко другую трагедию Шекспира — «Короля Лира».[2] О чем бы ни шла здесь речь — о датировке пьесы, ее источниках, везде видны большая эрудиция и научная точность исследователя. Для выявления истоков «Короля Лира» Стороженко привлекает не только материалы хроник Холиншеда и Джэфри Монмоута, не только рассказ о короле Феодосие и его дочерях из «Римских деяний», но и многочисленные художественные произведения предшественников и современников драматурга: поэму Нортона и Саквилля «Зерцало для правителей», «Королеву фей» Спенсера, анонимную пьесу «Правдивая история о Леире и его дочерях», «Аркадию» Ф. Сиднея. Но зоркий глаз исследователя предохраняет Стороженко от присущей многим шекспирологам ошибки — видеть в художественном произведении мастера только мозаику, механическую смесь элементов, заимствованных из различных источников. Стороженко показывает, как свободно и вольно обращается драматург со своим материалом, отбирая необходимое для образного выражения идеи драмы, располагая крупицы фактов в гениальное сочетание. Дошедшие до него материалы — это лишь глина, из которой он лепит выразительные фигуры и целые группы. Очень убедительно, в частности, показывает Н. И. Стороженко, почему Шекспир не воспользовался «счастливым концом» хроник и анонимной пьесы, где Лир благодаря Корделии вновь приобретает престол. В источниках драматург берет только внешние факты, «их психологическое объяснение, а равно также и влияние их на характер героев он должен был создать сам».[3] Вслед за сравнительно-историческим исследованием идет исследование психологическое: анализ поступков Лира и их обусловленность обстоятельствами и чертами характера, темпераментом. Здесь Стороженко показывает постепенное нарастание безумия Лира, сопровождаемое таким же постепенным и неуклонным нарастанием нравственного возрождения Лира, его просветления. Испытав на себе самом, что значат бедность и лишения, царственный страдалец начинает относиться с глубоким сочувствием к несчастиям ближних и жалеет о нагих бедняках, которым суждено испытывать бесчисленные страдания. Так психологический анализ естественно перерастает в анализ социологический.

Подробно останавливается Стороженко на интересной личности шута. Эта на первый взгляд эпизодическая фигура в общей композиции драмы играет значительную роль в развитии сюжета и в раскрытии характера Лира. Деталь пьесы становится исходной точкой пространного исторического экскурса о роли шута в английской драме. И здесь снова мы видим, как оригинально Шекспир воспользовался литературной традицией, как он обновляет традиционные образы. Завершается статья о «Короле

---

[2] Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова, т. III, 1903, стр. 364—379.
[3] Там же, стр. 365.

Лире», как и этюд о «Макбете», изложением сценической истории пьесы, разбором игры Бербеджа, Гаррика, Росси и Сальвини.

Как видно, Н. И. Стороженко настаивает не только на историческом, но и на сравнительно-историческом изучении творчества Шекспира, рассматривает его всегда в широком общеевропейском аспекте. В этом отношении очень показателен этюд «Прототипы Фальстафа»,[4] где образ Фальстафа, созданный в ответ на определенные философские и художественные запросы английского Возрождения, одновременно является для исследователя звеном в цепи очень длительного литературного развития: начиная с «Воина-хвастуна» Плавта и его средневековых обработок и кончая «Ралфом Ройстером Дойстером», приписываемой Киду пьесой «Солиман и Персида» и другими произведениями дошекспировской драматургии. Подобное сравнение здесь, как и в других работах Н. И. Стороженко, является не самоцелью, а средством выявления творческой оригинальности Шекспира, своеобразия его художественного стиля. Карикатурно и односторонне обрисованные у античных и средневековых авторов образы приобретают у Шекспира облик сложный и многогранный: беспутство Фальстафа сочетается с мощной веселостью и несравненным остроумием, карикатура становится общественно выразительным типом, отражающим определенные социальные отношения эпохи.

В изучении истории образа Фальстафа Н. И. Стороженко не ограничивается английскими материалами, а привлекает также материалы из литератур других стран, в частности подробно рассматривает проблему влияния на Шекспира Рабле, что придает его выводам особую достоверность и убедительность.

В широком общеевропейском плане рассматривает Н. И. Стороженко творчество Шекспира и в статье «Шекспир и литература эпохи Возрождения»,[5] устанавливая здесь многообразные связи гуманизма английского писателя с идеями Шатильона, Томаса Мора, Эразма Роттердамского, с этической системой Пико де ля Мирандолы, с взглядами Рейхлина и других гуманистов, с различными политическими концепциями эпохи Ренессанса.

Много было сделано Стороженко для уточнения вопросов авторства Шекспира по отношению к так называемым сомнительным драмам,[6] а также по опровержению пресловутой «бэконовской теории».[7]

Эта теория имела и в России настойчивых и даже фанатичных последователей. Склонность принять эту теорию проявила еще М. Я. Фришмут в своей статье «Еще о Гамлете», где она писала: «Шекспир кладет царственные речи в уста датского принца. — Дело в том, что тип вельможи и аристократа — самый распространенный тип у Шекспира. И какие все

---

[4] «Артист», 1891, кн. 15, стр. 1—11.

[5] «Научное слово», 1904, кн. IV, стр. 41—51.

[6] Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира, стр. 343—358.

[7] Н. Стороженко. Модная литературная ересь. «Мир божий», 1895, № 11. Перепечатано под названием «Шекспир—Бэконовский вопрос» в кн.: Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова, т. V, 1904.

убежденные вельможи! Неуклюжесть, дубоватость, бестолковость, тупость ко всяким отвлеченностям — вот черты, постоянно осмеиваемые Шекспиром. Это аристократический взгляд на народ. Эстетические наклонности и утонченность ума внушают его».[8] В подтверждение своего мнения об «аристократизме» Шекспира Фришмут ссылается на «умствования» могильщиков в «Гамлете», считая их объяснимыми лишь при условии принятия теории об авторстве Бэкона, в противном случае, по ее мнению, эта сцена остается неразгаданным иероглифом.[9]

Основным из адептов «бэконовской теории» в России был, как известно, И. Эйзен.[10] Именно он ознакомил русского читателя со всеми деталями этой теории и после появления труда Эдвина Бормана «Шекспировская тайна» считал вопрос о принадлежности драм Шекспира перу Бэкона почти уже решенным, ибо, по его мнению, полнейшая тождественность естественноисторических взглядов Бэкона с идеями, заключающимися в драмах Шекспира, здесь доказана. Пьесы английского драматурга, по мнению Эйзена, не что иное, как «параболически-научное» изложение в поэтической форме естественно-философских и медицинских идей Бэкона, и «Magna instauratio scientiarum» Бэкона состоит из двух половин: первую он писал в форме научной прозы, под своим собственным именем, вторую, параболическую, предназначенную для будущего человечества, в драматической форме, под псевдонимом «William Shakespeare».[11] Малоискушенному в сложных вопросах шекспироведения читателю доводы «бэконианцев» в изложении Эйзена казались очень убедительными и, главное, сенсационно-свежими. Потребовалось научно обоснованное вмешательство Н. И. Стороженко, чтобы развеять гипнотическое воздействие этой пресловутой бэконо-шекспировской «ереси». Шаг за шагом опровергая с большим научным тактом и убедительностью все доводы создателей и последователей «бэконовской теории», Н. И. Стороженко приходит к выводу, прочно укрепившемуся с этого времени среди русских исследователей и читателей Шекспира, что она не сумела за сорок лет своего существования привести в свою пользу не только ни одного подлинного свидетельства, но даже ни одного намека на таковые. Поразительное порой совпадение отдельных реплик в драмах Шекспира с научными трактатами английского философа Стороженко считает естественным результатом тесной связи драматурга с передовой мыслью эпохи Возрождения. Выводы Н. И. Стороженко нашли свое продолжение в работах его последователей и учеников, в статьях, помещенных в пятом томе венгеровского издания сочинений Шекспира, в журнальной и газетной шекспириане.[12]

---

[8] Мария Фришмут. Критические очерки и статьи. СПб., 1902, стр. 351.

[9] См.: «Новый журнал иностранной литературы», 1902, № 5, стр. 217—218.

[10] И. Эйзен. Шекспир или Бэкон? Ежемесячные литературные приложения «Нивы», 1894, № 12.

[11] Там же, стр. 745—746.

[12] См., например: Е. Студенская. Шекспир и Бэкон. «Новый журнал иностранной литературы», 1902, № 4, стр. 100—103; З. Венгерова. Вечное в Шекспире. ИРЛИ, Архив З. А. Венгеровой и Н. М. Минского, ф. 39, оп. 438, № 12—13. См.

Н. И. Стороженко относился к Шекспиру с величайшим уважением, даже благоговением. В. Ф. Лазурской в своем дневнике записал реплику, брошенную однажды Л. Н. Толстым в разговоре с Н. Н. Страховым: «Вот ваш приятель Стороженко при слове „Шекспир" всеми членами на караул делает».[13] Но в то же время Стороженко был чужд той «шекспиромании», того неумеренного преклонения перед английским драматургом, которое так мешало немецким критикам проникнуть в тайны его творчества. В противоположность романтической философской и эстетической школам шекспировской критики, русский ученый требовал исторического изучения шекспировского творчества в тесной связи с его эпохой и историей английской драмы. Для него Шекспир был сыном своего века, его творчество составляло грандиозное завершение елизаветинской драмы, и, по его мнению, ошибка Гервинуса и других немецких ученых состояла прежде всего в том, что они смотрели на Шекспира не с исторической. а с абсолютно художественной точки зрения, видели его вне времени и пространства. Стороженко считал, что именно сравнительно-исторический метод должен дать ключ к истинному пониманию Шекспира, а вслед за исторической критикой и на почве, расчищенной ею, должна выступить критика психологическая и эстетическая.

Таковы основные принципы изучения творчества Шекспира, выраженные в многочисленных трудах Н. И. Стороженко. Благодаря их последовательному и настойчивому осуществлению он и занял столь важное место в мировом шекспироведении, стал первым представителем русской науки о Шекспире. В своей академической деятельности, в своих лекциях перед университетской аудиторией, на высших женских курсах и на драматических курсах Московского театрального училища, в печатных научных трудах, театральных рецензиях и многими другими способами он всячески содействовал распространению в русском обществе верных понятий о Шекспире. Под редакцией и с примечаниями Н. И. Стороженко появился целый ряд переводов сочинений о Шекспире — работы Женэ, Даудена, Коха, Левеса, Брандеса. Редкая постановка шекспировской пьесы на сцене московских театров обходилась без его участия. Впервые в России Стороженко поставил изучение Шекспира на строго научную основу.

Принципы сравнительно-исторического метода исследования творчества Шекспира, лежащие в основе работ Н. И. Стороженко, получили дальнейшее, хотя и далеко не всегда удачное развитие в работах Л. Шепелевича,[14] И. И. Иванова,[15] С. Д. Махалова и др.

также: С. Д. Махалов. Фантазия на трагедию «Гамлет» Шекспира. Культурно-исторические очерки. М., 1900, гл. XVII; С. Рапопорт. Дамское литературное открытие. «Новости», 1901, № 338; Около Шекспира. «Вестник иностранной литературы», 1902, № 2, и др.

[13] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II. М., 1955, стр. 29.

[14] Л. Шепелевич. 1) Историко-литературные этюды. СПб., 1904, 1905; 2) ‹Предисловие к «Генриху VIII»› в кн.: Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова, т. IV, 1903.

[15] И. И. Иванов. 1) Шекспир, его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1896; 2) ‹Предисловие к «Сонетам»› в кн.: Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова, т. V; 3) Вильям Шекспир. Биографический очерк, М., 1904; 4) История пошлости. «Биб-

Против произвольных толкований образа Гамлета в духе немецкой философской критики выступает С. Д. Махалов. При этом он широко использует материалы книги Брандеса о Шекспире и ищет в «Гамлете» автобиографические данные: «В особенную заслугу Шекспиру следует поставить то, что ни кулачное право, все-таки царившее на престоле в век Елизаветы, ни ничтожество личного социального положения не помешали ему выступить с гуманною проповедью, тесно слившеюся с сатирою. Если признать за Гамлетом темперамент борца при уме созерцателя, то следует приписать эти качества всецело и Шекспиру, потому что он, как человек своей эпохи, воплотил в герое свои чувства и намерения».[16] В другом месте своей книги С. Д. Махалов в еще более категорической форме утверждает непосредственную связь жизни и художественного творчества Шекспира, считая «Гамлета» жанровой трагедией и одновременно лирическим и сатирическим дневником, отражающим субъективные намерения поэта: — «„Гамлет“ не столько пьеса, сколько жалоба наболевшего сердца».[17]

Против такой интерпретации творчества английского драматурга возражает Л. И. Шестов, считая ее худшей разновидностью объективизма Ипполита Тэна, убивающего в своем стремлении подчинить мир человеческой души законам, существующим для внешнего мира, желание познать этот мир. Шестов пишет: «Пред великим английским поэтом восстали труднейшие проблемы жизни, ответом на которые и были его произведения. Чем ужаснее представлялась ему действительность, тем настоятельнее чувствовал он потребность понять все то, что происходило вокруг него. Тот пессимизм, о котором так приятно разговаривает Брандес, для Шекспира был не теоретическим вопросом, которому он посвящал часы досуга, а вопросом существования».[18]

Рассуждения Л. Шестова, убедительные в ряде частных случаев, все же таили в себе определенную опасность. В своей полемике с последователями Тэна, стараясь вывести литературу из под власти объективно существующих общественных закономерностей, объявляя поэзию вполне автономной областью человеческой деятельности, Шестов уходит в сторону от строгих научных принципов и во многом предвосхищает те субъективные взгляды на творчество английского драматурга, которые несколько лет спустя будут провозглашены декадентами.

лиотека театра и искусства», 1900, вып. I; 5) Лебединая песнь Шекспира. «Русская мысль», 1897, № 12.

[16] С. Д. Махалов. Фантазия на трагедию «Гамлет» Шекспира, стр. 115.

[17] Там же, стр. 121—122.

[18] Л. Шестов. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1898, стр. 281. См. рецензии на книгу Шестова: «Русское богатство», 1900, № 1; «Образование», 1900, № 1. Л. Шестов написал предисловие к «Юлию Цезарю» (в кн.: Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова, т. III). О «курьезах» биографического метода, пытающегося извлечь из произведений писателя все новые и новые подробности его жизни, пишет Ю. Веселовский в рецензии на книгу Леона Доде «Le voyage de Shakespeare, roman d'histoire et d'aventures» (Ю. Веселовский. Литературные очерки. М., 1900).

Научная разработка творчества Шекспира, в особенности вопроса о роли его в развитии русской культуры, затруднялась из-за отсутствия хорошей библиографии. Тем большее значение приобрел указатель Н. Н. Бахтина, помещенный в V томе венгеровского издания.[19] Плод многолетнего труда, этот библиографический очерк отличается тщательностью в регистрации опубликованной на русском языке литературы о Шекспире и переводов его произведений. Правда, библиография Н. Бахтина не является исчерпывающей, в ней, как это оговорено в примечании редакции, не учтена полностью газетная литература. А. В. Амфитеатров в статье «Русский Шекспир» отметил высокие достоинства этого труда и одновременно выразил автору пожелание дополнить свой список газетными материалами. По мнению Амфитеатрова, провинциальные газеты могут дать более важный материал, чем столичные.[20] Отдельные пробелы в библиографии Н. Н. Бахтина отметил и П. П. Гнедич в письме к С. А. Венгерову от 18 апреля 1904 г.: «Не говоря уже о многих пропусках, укажу вам на такие пробелы, как на то, что не указаны переводы, как раз помещенные в вашем издании!».[21]

В последнее десятилетие XIX и в первые годы XX столетия шекспировские реминисценции в русской художественной литературе весьма малочисленны и ограничиваются в основном кругом малых форм: рассказом, комической сценкой, очерком.

В миниатюре Н. Л. Персиановой «Благотворительница»[22] в апартаменты гастролера-трагика Ланского врывается госпожа Пименова, товарищ председателя общества поощрения к труду падших женщин, и приглашает трагика выступить с чтением на благотворительном концерте. Ланской согласен, но Пименова хочет, чтобы он исполнил что-нибудь «веселенькое». Ей хотелось бы с Ланским прочесть какую-нибудь сценку. Ну, там из «Гамлета» или из «Макбета», из «Отелло». Разъяренный Ланской «входит в образ» и начинает душить посетительницу. Она — в обмороке, потом приходит в себя и медленно, сердито заявляет: «Вы невежа... Вы мужик... я пожалуюсь мужу... Вы не будете участвовать в нашем концерте!».

Другой аналогичный пример. В юмористическом очерке «Барышня и Шекспир» И. Щеглов повествует о провинциальном любительском

---

[19] Н. Н. Бахтин. Шекспир в русской литературе (Библиографический очерк). В кн.: Шекспир. Под ред. С. А. Венгерова, т. V. О Н. Н. Бахтине см.: Т. И. Бронь. Н. Н. Бахтин и его картотека. В сб. «Международные связи русской литературы», М.—Л., 1963, стр. 434—449.

[20] А. В. Амфитеатров. Маски Мельпомены, стр. 102.

[21] ИРЛИ, Архив С. А. Венгерова, ф. 377, ед. хр. 3604.

[22] Н. Л. Персианова. Благотворительница. Сценка в одном действии. «Библиотека театра и искусства», 1902, вып. XI—XII, стр. 55—62. Впервые исполнена на сцене Александринского театра в бенефис актрисы Стрельской.

кружке «Друзей сцены», собирающихся поставить «Гамлета». Долго не могут найти артистку на роль Офелии. Согласие сыграть эту роль изъявляет хорошенькая дамочка Лидия Петровна Ногайцева. Подпоручик Шишмарев репетирует роль Гамлета в уютном будуаре Ногайцевой. Она слушает его декламацию рассеянно и в самый трагический момент прерывает монолог словами, что на юбке Офелии нужно сделать разрез. Вместо «он зеркалом изящества служит» она говорит: «он в зеркале изящества служит». «Можете представить себе, — говорит устало Шишмарев, — после всего этого, что такое была наша репетиция Гамлета, и вы, конечно, нисколько не удивитесь, что, когда каминные часы пробили полночь, характер Офелии все же оставался невыясненным».[23]

Т. Л. Щепкина-Куперник в миниатюре «Сон в летнюю ночь»[24] приводит читателя за кулисы театра. Эльфы играют с оборванным, голодным мальчиком, сыном статиста. Но «Сон в летнюю ночь» кончился, «началась правда холодной зимней ночи». Темные улицы поглощают фигуры сгорбленного старого актера и его сына.

Судьбе провинциальной исполнительницы роли Офелии посвящает В. Далматов свой рассказ «Офелия».[25]

Отдельные шекспировские реминисценции встречаются и в «большой литературе» конца века, например в ранних рассказах А. Куприна. Трагической судьбе провинциальной актрисы — исполнительницы роли Офелии посвящен рассказ «К славе». На любительском спектакле Лидочка должна играть роль Офелии: «Лидочка, правда, не избегла общей участи дебютантов: говорила иногда слишком тихо, делала большие паузы... Но зато я видел настоящую Офелию, тот самый прелестный женственный образ, который нарисован Шекспиром. Она такой и явилась пред нашими глазами: нежной и робкой, любящей и в то же время жертвующей любовью ради придворного этикета и безусловного преклонения пред отцовской моралью. Она не героиня: в ней скорее больше чисто детской доверчивости и податливости. По натуре она пряма и не умеет лгать, но привычка постоянно держаться на виду делает то, что любовь ее никому не кидается в глаза. Никому и в голову не приходит догадаться, что совершается в ее душе, до тех пор, пока долго скрываемая внутренняя борьба не разражается внезапным безумием. Тогда только каждый начинает понимать, что

Все это яд глубокой скорби сердца».[26]

Лидочка становится артисткой, и чудесный ее талант гибнет в пьяных оргиях, в кутежах, в разврате.

---

[23] Иван Щеглов. Юмористические очерки. СПб., 1902, стр. 156.
[24] Т. Щепкина-Куперник. Около кулис. М., 1903.
[25] Об этом см. выше, стр. 692.
[26] А. И. Куприн, Собрание сочинений, т. I, М., 1957, стр. 178. Впервые рассказ был напечатан под названием «Лидочка (Рассказ бывалого человека)» в «Русском богатстве», 1894, № 12.

Мотивы шекспировского «Ричарда III» составляют канву рассказа Куприна «Странный случай» (1896). В рассказе «Полубог» Куприн рисует образ старого актера Костромского, исполнителя роли Гамлета.[27] Шекспировские персонажи упоминаются также в рассказе А. Куприна «Прапорщик армейский», написанном в 1897 г. Характеризуя управляющего имением Бергера, автор сравнивает его с Фальстафом: «Толст он необычайно, жир так и сквозит, так и лоснится у него на отвислых щеках, покрытых сетью мелких красных жилок; волосы на голове короткие, прямые, с проседью, усы торчат воинственными щетками, короткая эспаньолка под нижней губой; глаза под густыми взъерошенными бровями, быстрые, лукавые и до смешного суженные опухлостью щек и скул; губы и в особенности улыбка обличают в нем сладострастного, веселого, беззастенчивого и очень наблюдательного человека. При этом он, должно быть, глух, потому что в разговоре отчаянно кричит».[28]

3

Гнет реакции 80-х и 90-х годов оставил глубокие следы в жизни русской сцены. И это прежде всего давало о себе знать в деятельности так называемых казенных театров — Малого в Москве и Александринского в Петербурге. Но если в Москве все еще ощущалась сила былых реалистических традиций и усилиями истинных талантов сохранились в репертуаре произведения русской и зарубежной классики, в том числе и шекспировские пьесы, то в Александринском театре в Петербурге, где непосредственная близость двора оказалась особенно пагубной, персонажи великого английского драматурга все реже и реже появляются на подмостках, уступая место банальным лицам развлекательных пьесок. Даже поднимающийся ветер революции не смог проникнуть в эту затхлую атмосферу театральной рутины — «революцию 1905 года Александринский театр обошел в буквальном смысле слова молчанием. В дни наиболее острых классовых боев на афишах его появлялся анонс о том, что очередной спектакль отменяется ввиду различных случайных причин».[1]

Публика Александринского театра, состоявшая в значительной своей части из представителей придворных кругов, не любила Шекспира, скучала, предпочитала английскому драматургу пьесы более легкого жанра.[2] Естественно, что такое равнодушное отношение к шекспировскому репер-

---

[27] Рассказ был напечатан в газете «Киевлянин» в 1896 г.

[28] А. И. Куприн, Собрание сочинений, т. II, 1957, стр. 114.

[1] К. Державин. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932, стр. 156.

[2] Это отношение зрительного зала Александринского театра к Шекспиру хорошо передает тогдашняя печать. О постановке «Венецианского купца» 30 января 1897 г. в бенефис В. А. Мичуриной-Самойловой, игравшей Порцию, несмотря на несомненный успех бенефициантки, газеты отзывались довольно сурово. Рецензент «Нового времени», например, писал: «По правде сказать, не то Шекспир, несмотря на то, что он Шекспир, скучен, не то играют его скучно; публика видимо скучала в театре и бессовестно кашляла», а «Петербургская газета» явно возмущалась тем, что «Венецианский купец»

туару со стороны зрительного зала и администрации императорских театров не могло не повлиять на актерскую игру: те немногие истинные таланты, которые были в труппе, только очень редко получали возможность выступать в шекспировских ролях и каждый раз убеждались в том, что все их вдохновение, их огромный творческий труд почти не находят заслуженной оценки. К. А. Варламов, как бы самой судьбой предназначенный играть мольеровские и шекспировские роли, искрящиеся здоровьем, буйным весельем, радостью бытия, Варламов, сыгравший в 1901 г. полицейского Клюкву в комедии «Много шума из ничего», возбудив всеобщий восторг, а в 1903 г. — старика Гоббо в «Венецианском купце», вынужден был на долгое время этим ограничиться. «Нам приходится лишь бесконечно жалеть, — писал Э. Старк, — что благодаря странному отношению руководителей театра к мировой сокровищнице театральных перлов мы так редко видели Варламова в комедиях Мольера и Шекспира».[3]

Редкое появление шекспировских пьес в репертуаре Александринского театра привело к постепенной утрате здесь мочаловских традиций высокой героической трагедии. Это чувствовалось в постановке «Отелло» 4 февраля 1900 г., в бенефис М. В. Дальского. По мнению театральной критики, актеру «не повезло» — Дальский играл роль Отелло за два дня до гастроли Т. Сальвини, последний присутствовал и «великодушно» аплодировал. Рецензент журнала «Театр и искусство» в отчете о спектакле замечает, что русские актеры недостаточно освоились с трагическим репертуаром и в лучшем случае играют его как мещанскую трагедию. «Г. Дальский блеснул в нескольких местах ярким темпераментом, вел роль совершенно верно, т. е. так, как принято. Отелло вышел в его изображении человеком нашего времени, хотя и вызывал сострадание и жалость». По мнению рецензента, и весь стиль постановки, и однообразная декламация Дальского — все носило характер будничный.[4] Будничность, излишний бытовой натурализм увидел Ю. Беляев в постановке комедии «Много шума из ничего» в Александринском театре: «Г. Далматов, веселый и разбитной Бенедикт, во многих сценах смахивал на Телятева из „Бешеных денег", крутил ус, кусал яблоко, спотыкался и, конечно, язык Шекспира прятал как свой собственный... Остальные действующие лица чувствовали себя у Шекспира, как в крыловской комедии».[5]

Но особенно не приходится винить актеров, что они играли Шекспира в «стиле Крылова». Вся беда в том и состояла, что шекспировские пьесы

был поставлен в строгом соответствии с шекспировским текстом (в «мейнингенской» манере, без сокращений), «т. е. в растянутом виде, с обычным у Шекспира раздвоением интриги и в восьми длинных картинах. Г. Давыдов тоже принижал общий тон трагедии, и такою скукою веяло от его процесса о фунте мяса, в который он не мог вложить ни страстности, ни муки, ни корыстолюбия, ни мстительного гнева, что все казалось, вместе с ннм, каким-то вялым, скучным и ненужным» («Театр и искусство», 1897, № 5, стр. 90).

[3] Эдуард Старк. Царь русского смеха. К. А. Варламов. Пгр., 1916, стр. 116—117.

[4] «Театр и искусство», 1900, № 7, стр. 144—145.

[5] Ю. Беляев. Актеры и пьесы (Впечатления). СПб., 1902, стр. 19.

для дирекции императорских театров являлись нежелательным приложением к «легкому» репертуару и, следовательно, ставились без должной подготовки, кое-как. Актеры были просто вынуждены заниматься откровенной халтурой, коверкать текст, нести всякую отсебятину.[6]

Значительно демократичнее, чем Александринский, был московский Малый театр.[7] Великие мочаловские традиции, почти забытые в Александринском, в Малом театре бережно хранились и развивались. Показательна в этом отношении речь «П. С. Мочалов в жизни и на сцене», прочитанная А. И. Южиным в Обществе любителей российской словесности на торжественном заседании, посвященном памяти великого трагика, 28 апреля 1898 г.

Для Южина Мочалов — общественный деятель, чутко прислушивающийся к веяниям общественной жизни. Только такие люди могут играть шекспировские роли, могут быть истинными Гамлетами. Вечное значение Гамлета в том и состоит, что в нем, как в зеркале, узнают себя все эпохи и народы. Гамлет, по мнению Южина, «прообраз мыслящего и чувствующего человечества... Он выражает в себе вечный протест правды против неправды и вместе с тем вечное сомнение: „Что есть истина?“». Велик тот актер, который сумел воплотить эту любовь к правде и вечные искания истины в форму, волнующую современного ему зрителя, сумел выразить через образ датского принца «всю сумму сомнений, запросов и порывов лучшей части современной ему публики».[8]

В течение десятилетия 1889—1899 гг. А. И. Южин играл в 18 пьесах Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Ричард III», «Антоний и Клеопатра», «Зимняя сказка», «Король Лир», «Кориолан», «Сон в летнюю ночь», «Цимбелин», «Виндзорские проказницы», «Укрощение строптивой», «Много шума из ничего», «Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Генрих VIII», «Как вам будет угодно», «Буря»), т. е. почти все основные шекспировские роли. Благодаря ему, его неистощимой энергии и настойчивости Шекспир в своих лучших творениях сохранился в репертуаре Малого театра.[9]

Роль Макбета Южин впервые играл в сезон 1889/90 г., возвратился к ней в сезон 1895/96 и в сезон 1913/14 гг. Все три исполнения в основном совпадали. По отзывам театральной критики тех лет, Южин стремился к монументальности образа, в его исполнении сила преобладала над тонкостью, выразительность — над значительностью выражаемого. Макбет Южина — это прежде всего мощь, большая сила натуры и лишь потом уже — великие страдания, которые являются следствием трагического конфликта.[10]

---

[6] См.: М. И. Велизарий. Путь провинциальной актрисы. Л.—М., 1938, стр. 176.

[7] См.: Т. Л. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни. М.—Л., 1948, стр. 156—157; М. Лучанский. Ермолова. М., 1938, стр. 152.

[8] А. И. Южин-Сумбатов. Воспоминания, записи, статьи, письма. М.—Л., 1941, стр. 355.

[9] См.: Н. Эфрос. Александр Иванович Южин. М., 1922, стр. 75.

[10] См.: «Артист», 1890, кн. 6, стр. 98—99.

Южин играл Макбета после исполнения этой роли многими зарубежными гастролерами: Росси, Сальвини, Барнаем, Поссартом. Высказывались опасения, что он будет играть с «чужого голоса». Но эти опасения вскоре развеялись. «Мы увидели, — писал В. Михайловский, — пред собой первозданного гиганта, бесстрашного героя с великой думой, подавляющего всех окружающих и потому одинокого в своем величии».[11] Южин трактовал образ Макбета цельным и верным себе с первой встречи с ведьмами до смерти. Обычного у других исполнителей противоречия между фигурой Макбета — героя и сангвиника в первой половине трагедии и меланхолика-злодея во второй не было, и на сцене был показан лишь последовательный рост настроений и мыслей сильной натуры, которой повинуется и самый ход событий. Избегая всех внешних эффектов, Южин вел свою роль очень сдержанно и проникновенно. «Говорить о техническом совершенстве, — писал В. Михайловский, — не приходится. В сцене, когда Макбету грезится кинжал и Южин хватает призрачную сталь, нам показалось, что он обрезался, схватив его, и что капли крови на клинке — крови Макбета, а не его жертвы: с такой болью и ужасом Южин отдернул и осматривал свою руку. Когда нужно, голос Южина зловеще гремел на весь зал: „Не слышь его, Дункан!“. Ничто не сравнится с теми отчаянными воплями, какие вырвались из его груди после убийства: „Макбет зарезал сон“!».[12]

Вторая шекспировская роль Южина — Гамлет. «С тех пор как скорбного датского принца, принявшего в свою светлую душу всю боль от того, что „распалась связь времен“, сыграл Мочалов, — эта роль стала одною из святынь русской сцены. К ней — напряженный интерес и такая же любовь и зрителя, и актера. Созданный чужим, британским гением, Гамлет стал как бы исповеданием русской души. Новое исполнение — это было каждый раз целым событием. Играющий поднимает на свои плечи громадное бремя, — оно заключено даже не в самой роли, но в окружающей ее атмосфере».[13]

Гамлет Южина, по единодушным отзывам театральной критики, отличался оригинальным истолкованием. Он не стал олицетворением безволия, как например у Аполлонского и других актеров Александринского театра. Не недостаток воли, не ее паралич, но сознание тщеты действия было подлинным источником трагедии. Отсюда скорбность Гамлета, траур в его душе. Но вместе с тем Южин пользовался каждым моментом, каждою предоставляющейся текстом роли возможностью, чтобы высвободиться из этой скорбной лирики, чтобы дать волю и простор духовной мощи Гамлета, героическому элементу его души. Южин вел борьбу с ролью, и борьба состояла в том, чтобы примирить этот свой идеал

---

[11] В. Михайловский. Первые шаги первого трагика русской сцены (Из воспоминаний). В кн.: А. И. Южин. 1882—1922. М., 1922, стр. 67.

[12] Там же, стр. 70. Михайловский заканчивает свои воспоминания о Южине словами: «„Макбет“ сделал Южина первым и, увы! — единственным трагиком русской сцены за последние сорок лет».

[13] Н. Эфрос. Александр Иванович Южин, стр. 78.

с противоречащими ему элементами в Гамлете. Ему это удавалось. Его Гамлет производил впечатление «мужественной, энергичной личности».[14]

Огромный успех Южина в «Гамлете»[15] в известной мере объяснялся еще и тем, что актер вступил здесь в творческое соревнование с зарубежными гастролерами и из этого соревнования вышел победителем. По мнению Михайловского, игра Южина была намного тоньше и художественнее сравнительно с лубочным реализмом Поссарта, производила значительно более сильное впечатление, чем игра Росси и Муне-Сюлли.[16]

Большое впечатление произвел на зрителей Южин в роли Отелло. Он был действительно благородным мавром. Много спокойной величавости, сознание своей силы и правоты внес актер в первый монолог перед дожем. «Он весь живет одной только своей любовью к Дездемоне. Ясно, что только теперь открылся настоящий смысл жизни, что он, хотя совершенно бессознательно, все-таки жаждал этой любви, и всем ясно, что она его полюбила за муки, а он ее за состраданье к ним. Но он смотрит на Дездемону глазами цивилизованного дикаря, смотрит на нее как на вещь, перешедшую в его собственность».[17]

Много нового внес Южин и в исполнение роли Ричарда III. В интервью с корреспондентом газеты «Новости дня» (1897, 13 февраля, № 4918, стр. 3) он сообщил, что давно готовился к этой роли, в которой его увлекала задача показать могучую личность, могучую хотя бы и во зле. Южин решил немного просветлить этот образ. «Я, конечно, буду играть шекспировского, а не исторического Ричарда, но думаю, что с историческим освещением его личности и историческим матерьялом нельзя не считаться». Следовало, по мнению Южина, выявить громадную душевную силу Ричарда, выродившуюся в силу определенных событий, обстановки в ненасытное честолюбие и в громадное презрение к людям за их мелкость, за их ничтожество. Но и выродженная, она остается силою, в ней — корень и залог власти Ричарда над окружающим, его своеобраз-

---

[14] «Русские ведомости», 1891, 16 октября, № 285, стр. 3.

[15] А. И. Южин писал П. П. Гнедичу 10 июня 1893 г.: «Сегодня играю пятый спектакль. Что было в Гамлете — никакому описанию не поддается. При битком набитом сборе меня вызывали по десяти и больше раз, кидали на сцену цветы, букетики, шапки, носовые платки, по окончании спектакля толпа человек в двести проникла на сцену, меня качали, целовали руки, становились на колени» (А. И. Южин-Сумбатов. Воспоминания, записи, статьи, письма, стр. 75).

[16] См.: А. И. Южин, стр. 77.

[17] В. Маров. Гастроли А. И. Южина. «Театр и искусство», 1897, № 33, стр. 580—582. Южин исполнял также роль Яго. Об этом см.: М. Б. Карнеев. Князь А. И. Сумбатов (Южин). По поводу 20-летия его сценической деятельности. «Ежегодник императорских театров», сезон 1900/1901 г., СПб., 1902, стр. 40—41 («А. И. Южин обратил на себя общее серьезное внимание исполнением коварного Яго в трагедии Шекспира „Отелло“. Характерная гримировка, спокойный, уверенный тон речи придали выпуклую окраску этому полному практической житейской мудрости низкому завистнику и эгоисту, которому не всегда удается извлечь пользу из себялюбивых принципов. А. И. Южин с немалым искусством придал рассудительному Яго ту личину, благодаря которой зрителю становилось ясно, почему хитрый, бессердечный и холодный человек являлся в глазах окружающих честным, благородным, прямым»).

ное очарование, которому не может не поддаться даже ненавидящая его леди Анна.

Много интересных и оригинальных штрихов внесли в шекспировские роли в Малом театре А. А. Остужев, О. А. Правдин, Ф. П. Горев, К. Н. Рыбаков. Остужев в роли Отелло углубил данный Южиным образ — образ обманутого чистосердечного и наивного человека, вызывающего глубокую жалость. Автор «сумел эту жалость передать зрителям, когда играл Отелло не диким африканским зверям, но человеком с чистой и доверчивой душой, обреченным на трагедию одиночества».[18] О. А. Правдин из шекспировского репертуара играл Полония, Клотена в «Цимбелине», ткача Основу в «Сне в летнюю ночь».[19] Полония он не превращал в шута, как это часто делали исполнители этой роли. Артист давал понять, что его Полоний — советник короля и занимает при дворе положение первого придворного. Глупый и ничтожный рядом с Гамлетом, он был далеко не прост в сравнении с другими персонажами. Незадолго до смерти Правдин в очередь с Южиным играл Шейлока. Роль эту артист исполнил с большим искусством. Он был жесток со своими дебиторами, надменен с судьями, нежен и лиричен с дочерью. Знаменитые шейлоковские монологи «о трех тысячах червонцах», о фунте мяса, об издевательствах над ним на мосту Риальто звучали величаво, многозначительно и полновесно.[20] Ф. П. Горев играл в шекспировском «Цимбелине» Иоахима, легкомысленного и дерзкого итальянца — тип сценического злодея старинных драм; в этой же пьесе заглавную роль короля Цимбелина играл К. Н. Рыбаков и дал очень интересный образ крикливого, крутого, на вид энергичного властелина, но в действительности человека совершенно бесхарактерного и беспечного, служащего слепым, беспомощным орудием в руках молодой, красивой, но ехидной и коварной королевы. В исполнении Рыбакова Цимбелин вышел чем-то средним между Менелаем и царем Федором Иоанновичем, и с психологической стороны это был характер очень интересный и оригинальный, продукт сценической обработки очень вдумчивого актера.[21]

Женские образы шекспировских пьес нашли свое идеальное сценическое воплощение в игре Марии Николаевны Ермоловой — «величайшей артистки не только Малого театра и не только русского театра, но всего мирового театра конца XIX—начала XX столетия».[22]

М. Н. Ермолова сыграла 16 ролей в 15 пьесах английского драматурга — такого огромного шекспировского репертуара не было (кроме

---

[18] Т. Л. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни, стр. 215. Подробнее о шекспировских ролях Остужева см.: Л. Ходорковская, А. Клинчин. А. А. Остужев — актер Шекспира. «Шекспировский сборник. 1958», М., 1959, стр. 313—363.

[19] См.: С. Г. Кара-Мурза. Малый театр. Очерки и впечатления. М., 1924, стр. 211—212.

[20] Там же, стр. 212.

[21] Там же, стр. 244—245.

[22] С. Н. Дурылин. ‹Предисловие к книге› Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, стр. 5.

Г. Н. Федотовой) ни у одной русской актрисы. Из них особым блеском исполнения отличалась роль леди Макбет. Впервые она играла леди Макбет 2 февраля 1896 г., в бенефис и пятидесятилетие сценической деятельности Д. Миленского, но, не удовлетворенная своей игрой, вскоре отказалась от роли, считая, что не справилась с ней, и только через два года (15 сентября 1899 г.) возвратилась к этому образу. 8 сентября 1899 г. она писала Л. В. Средину: «Сейчас сижу за ролью леди Макбет. Она меня всегда страшно интересует. Она захватывает своей силой и мощью. О, несмотря на ее зло, она притягивает меня к себе, как змея кролика... Да, я кролик перед ней».[23] Неделю спустя (16 сентября) М. Н. Ермолова снова пишет тому же адресату: «Вчера сыграла „Макбета" и, кажется, удачно, по общим отзывам. Театр был полон. Сцена галлюцинации сильно подействовала на публику, но ей я осталась сама недовольна. Я сама мало чувствовала тот ужас, который охватывал публику».[24] В этом письме перед нами вся Ермолова, ее бесконечная требовательность к самой себе, ее скромность. Зрители же с трудом находили слова, чтобы выразить свой восторг от игры Ермоловой в роли леди Макбет. А. Р. Кугель, например, так определил свое впечатление от игры артистки в сцене галлюцинации: «Вот Ермолова смотрит на руку, разглядывая на ней чудящиеся ей пятна крови. Она смотрит, и мне кажется, что я вижу эту кровь доброго Дункана, размазанную по руке и выцветшую, фиолетовую по краям, с желтыми ободками. Совершенно так, как индусский факир бросает вверх палку, а вы видите змею, так эта белая, чистая, красивая и благородная рука Ермоловой, набеленная и напудренная, представляется вам выпачканной кровью и грязью. Сколько времени длится это наваждение — не сумею сказать. Это и очень долго, если судить по силе внушения, и очень коротко, потому что ненасыщенная душа хочет еще продолжения. Выдержать паузу, немую сцену — одна из самых больших трудностей сценического искусства... „Пауза" Ермоловой, в сущности, и не была паузой в тесном смысле слова, но была немой игрой, более сильной, чем словесная, и по теням лица Ермоловой можно было прочитать ее жизнь, ее трагедию, ее угрызения, колебания и кровавые страницы воспоминаний».[25]

Большое впечатление на современников произвела также игра М. Н. Ермоловой в сравнительно небольшой роли Гермионы в «Зимней сказке». «Фигура ее в виде статуи, — вспоминает Т. Л. Щепкина-Куперник, — в белых одеждах, с мраморно бледным лицом, как-то особенно освещенная, так что казалась изнутри озаренной алебастровой вазой, была прекрасной и могла бы служить моделью Фидию. Такой она оста-

---

[23] Мария Николаевна Ермолова. Письма..., стр. 152.

[24] Там же, стр. 153.

[25] Цит. по книге: М. Лучанский. Ермолова, стр. 163—164. См. также: П. И. Кичеев. М. Н. Ермолова в роли леди Макбет. «Русское слово», 1899, 17 сентября, № 257.

лась в памяти — и часто я вспоминала эту фигуру, когда смотрела на Ермолову в жизни».[26]

Режиссер Николай Попов в статье «Настоящий Шекспир»,[27] говоря о русских шекспировских постановках начала XX столетия, не без основания задавал вопрос: «Когда же в России будут пьесы Шекспира, а не только десятки Гамлетов, Лиров?». Действительно, многие театральные обозреватели и рецензенты, отмечая великолепную игру Дальского, Далматова, Южина, Ермоловой в шекспировских ролях, вынуждены отметить отсутствие ансамбля в этих постановках.[28] Были превосходно исполненные шекспировские роли, и не было почти ни одной настоящей шекспировской пьесы в полном смысле этого слова. Такие настоящие шекспировские спектакли необходимо было еще создать, и эта трудная задача легла на плечи А. П. Ленского, — именно он сделал первые успешные шаги в этом направлении, получившие свое гениальное завершение в деятельности Московского Художественного театра.

Наиболее выдающиеся шекспировские роли, как известно, Ленский сыграл еще в 60—70-х годах прошлого столетия. В Самаре в сезон 1868/69 г. он сыграл с большим успехом роль Бенедикта в «Много шума из ничего», роль Петруччо в «Укрощении строптивой» в Казани в сезон 1870/71 г.; с Гамлетом Ленский дебютировал в сезон 1872/73 г. в Тифлисе, в Одессе в сезон 1875/76 г. он исполнил роли Гамлета и Ричарда III.[29] По мнению театральной критики, Ленский был блестящим исполнителем шекспировских ролей, но не меньшую, если не большую роль сыграл он в истории русского театра как режиссер шекспировских спектаклей, с 1898 г. в «Новом театре», филиале Малого театра, просуществовавшем девять сезонов, позже в самом Малом театре.

В своей режиссерской работе А. П. Ленский прежде всего требовал бережного отношения к шекспировскому тексту. В «Заметках актера»[30] он много говорит о том вреде, который критика,[31] по его мнению, принесла, не столько способствуя ясному пониманию драматических произведений Шекспира, как затрудняя их восприятие. А между тем «все великое просто», и А. П. Ленский предлагает руководствоваться только теми данными, которые содержатся в самом поэтическом произведении, не давая разнузданному воображению выдумывать факты ради одной лишь оригинальности. Правда, современные актеры ничего не прибавляют от себя к тексту, но в мимике и ремарках допускают полный произвол в своем желании быть оригинальными. Во всем этом, считает Ленский,

---

[26] Т. Л. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни, стр. 184—185.

[27] «Театр и искусство», 1905, № 5, стр. 74—75.

[28] См., например: А. И. Южин, стр. 77; Ю. Беляев. Актеры и пьесы, стр. 21; «Театр и искусство», 1900, 13 февраля, № 7, стр. 148—150; «Русская мысль», 1892, № 1, стр. 173—174; «Артист», 1891, кн. 17, стр. 137—141.

[29] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., 1955, стр. 42 и след.

[30] «Артист», 1894, кн. 36 и 43. Перепечатано в книге: А. П. Ленский. Статьи, письма, записки. М.—Л., 1935.

[31] А. П. Ленский имел в виду главным образом немецкую философскую критику, в частности Гервинуса и некоторых его русских последователей, например И. Иванова.

«нет и тени труда, настоящего труда актера, — этих подробностей можно измышлять по десятку в час, нимало не напрягая своего воображения: сегодня ударить Офелию шляпой по лицу, завтра поцеловать ей руку, послезавтра — край платья; сегодня сыграть с Полонием в детскую игру „Идет коза рогатая...“ и пальцем его в живот, завтра щелкнуть его по носу или дать киселя Розенкранцу и проехаться верхом на Гильденштерне; сегодня подползать к королю, прикрывшись веером, а завтра, накрывшись с головою плащом и вскочив, сбросить его и смутить короля своим огненным взором, и т. д. и т. п. без конца. Я видел Гамлета, который в сцене с матерью вошел в такой раж, что вскочил на стул и углом своего плаща показал портрету своего дяди свиное ухо».[32] Неужели Шекспир нуждается в подобного рода упражнениях? Что общего имеет это назойливое умничанье с настоящим умом актера, с этим необходимым и в то же время скромным спутником его дарования? Ленский решительно отвергает возможный упрек, что подобные требования бережного отношения к тексту лишают актера свободы творчества, связывают его по рукам и ногам. Нет, заявляет он, вяжется только разнузданное отношение к искусству, устраняется умничанье, все, что является результатом увлечения актеров «лукаво мудрствующей» шекспировской критикой. Обаяние шекспировской поэзии настолько велико, что не нуждается ни в каких особых выдумках и украшениях, как не нуждалось во всем этом в шекспировские времена, на примитивной шекспировской сцене. «Я глубоко убежден, — писал Ленский, — что успех Шекспира зависел тогда, зависит и теперь, помимо его поэтических достоинств, не столько от размера дарований актера, сколько от *дружного исполнения, простой, без вычур, игры и такой же постановки его пьес*».[33] Этого дружного исполнения, простой игры и столь же простой и дружной постановки и добивался Ленский-режиссер.

Весной 1899 г. Ленский в «Новом театре» поставил «Сон в летнюю ночь». Он стремился здесь передать дух произведения, в котором тесно переплетены лирические и комические, фантастические и реальные элементы. В пьесе нет, как известно, крупных, детально разработанных характеров, поэтому в центре внимания режиссерского плана была забота о поэтичности всей картины, основного колорита. Совершенно естественно, что постановочное искусство имело в этом спектакле решающее значение.

Большое внимание обратил Ленский на музыкальное оформление спектакля. Считая, что музыка (в данном случае музыка Мендельсона-Бартольди) — неотъемлемый и очень важный элемент постановочного искусства, Ленский пользовался ею не в иллюстративных целях, не для характеристики того или иного персонажа, но для усиления общей художественной выразительности спектакля, обращаясь и впоследствии к ней в пьесах фантастических, сказочных, например в «Буре» Шекспира.[34]

---

[32] А. П. Ленский. Статьи, письма, записки, стр. 121.
[33] Там же, стр. 125. Курсив мой, — *Э. З.*
[34] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский, стр. 294—295.

Успех «Сна в летнюю ночь» (спектакль шел 39 раз) окрылил Ленского. Он вступает в решительную борьбу с дирекцией театра, чтобы осуществить свои дальнейшие режиссерские планы. Для постановки «Ромео и Джульетты» (1900), первой своей режиссерской работы в Малом театре, он впервые в России добивается введения вращающейся сцены. Постановка «Ромео и Джульетты» не пользовалась, правда, большим успехом,[35] но она была несомненно важным этапом в развитии режиссерского мастерства Ленского, подготовкой к постановке «Кориолана», где отчетливо выразились те новые тенденции постановки исторических пьес, которые наиболее полно и ярко осуществились в Художественном театре, особенно в созданном там год спустя после «Ромео и Джульетты» спектакле «Юлий Цезарь».[36]

В «Кориолане» раскрывалась мысль о важности тесной связи героя, политического деятеля с народом, служения на благо отечества. Противопоставление себя народу, презрение к нему, себялюбие, измена родине с неизбежностью ведут к крушению всех замыслов Кориолана, хотя он обладает могучей волей, мужеством и силой характера. Подчеркивая мысль о необходимости связи героя с народом, которая получила в обстановке нарастающего революционного движения весьма актуальное звучание, Ленский осуждал Кориолана, считал, что он не должен вызывать сочувствие зрителей, и намеренно отводил на второй план этот образ. Кориолан в спектакле казался удивительно ничтожным со всеми своими титаническими качествами «сверхчеловека» и аристократа. Симпатии зрителей были невольно на стороне массы, и даже в момент сильнейшего подъема Кориоланова духа и величайших его страданий он представлялся и должен был представляться в воплощении Малого театра достойным разве только жалости.[37]

Идея спектакля выдвинула в центр изображения римскую толпу. Реакционная печать, которая в противовес Ленскому видела сущность спектакля в изображении величия героя-сверхчеловека, стремилась возвеличить образ Кориолана,[38] с явным осуждением писала о непостоянной черни, которая легко поддается чужому влиянию и готова изгнать, как изменника, того, кто только что ценой своей крови добился спасения родины. «Московские ведомости» замечали, что проблема героя и массы необычайно актуальна и современна и пьеса свидетельствует о неизбежности гибели даже «сверхчеловека», если он не познал до конца природу «многоголового зверя» — толпы. Изображая толпу, римских граждан, Ленский не идеализировал их. Он раскрывал их непостоянство, несамо-

---

[35] См.: А Соколовский. Ромео и Джульетта. «Новости дня», 1900, 25 ноября, № 6292, стр. 8.

[36] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский, стр. 315.

[37] См.: Н. Р-н <Н. О. Ракшанин>. Кориолан. «Московский листок», 1902, 30 января, № 30.

[38] См.: Не-фельетонист <Н. М. Ежов>. Московская жизнь. Маленькие рассказы. «Новое время», 1902, 2 февраля, № 9309; А. В. Введенский. «Кориолан» Шекспира на сцене Малого театра. «Московские ведомости», 1902, 4 февраля, № 35.

стоятельность суждений, грубость и стихийную силу. Характеризуя так римскую толпу, Ленский не противоречил правде истории. Но столкновение толпы и героя, естественно, сопоставлялось зрителями с современными событиями. И поставленный Ленским спектакль получил широкий общественный резонанс, органически вошел в сложную политическую ситуацию предреволюционных лет.[39]

В самый разгар революционной борьбы состоялась премьера «Бури» — 31 октября 1905 г. В этой пьесе Шекспира Ленский выделял тему прозрения Просперо, победы человека над природой, гуманистического начала, добра над пороком, над животными инстинктами. Это была блестящая постановка, которая потребовала от Ленского настойчивой творческой работы. Ленский совершенно покорил зрителей богатством режиссерского замысла, обилием прекрасных деталей и художественной гармоничностью целого. Музыку к спектаклю было предложено написать А. С. Аренскому. Между ним и Ленским завязалась оживленная переписка по поводу характера музыки.[40] Ленский высказывал композитору мысли о необходимости созвучия музыкальной иллюстрации шекспировскому тексту. Он писал Аренскому: «В полете Ариэля мне лично слышится не то трескучий звук крыльев стрекозы, не то колеблющийся полет бабочки, сопровождаемый жужжанием большой мухи. Когда во втором действии подымается занавес, то завеса скрывает от зрителя пейзаж. Оркестр играет вступление... В действии III, в сцене 2-й. Опять другая часть острова. Тюль закрывает сцену. К квартету за кулисами присоединяется отдаленный хор духов (без слов), и, когда выясняется пейзаж и тюль исчезает, голоса духов становятся еще более отдаленными и как бы перекликаются между собой, постепенно замирая. Квартет играет комический плясовой мотив, в сопровождении которого входят приплясывая Стефано, Тринкуло и Калибан с бутылкою».[41]

Талант актера и режиссера, глубокое понимание музыки сочетались у Ленского с превосходным знанием живописи. Большую ценность представляют рисунки А. П. Ленского, портреты и автопортреты,[42] эскизы костюмов Клюквы, Киселя, Леонато и Бенедикта в комедии Шекспира «Много шума из ничего»,[43] Паутинки, Горчичного Зернышка, Ника Основы, Рыло-Медника, Оберона в «Сне в летнюю ночь».[44] Ленский принял также участие в оформлении «Кориолана» и «Бури» — многие декорации были написаны по его рисункам.[45]

---

[39] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский, стр. 319.

[40] Письма Аренского опубликованы в «Ежегоднике императорских театров», 1909, вып. IV, стр. 110—119.

[41] А. П. Ленский. Статьи, письма, записки, стр. 220.

[42] Там же, стр. 124—125 (А. И. Южин в роли Октавия Цезаря), стр. 132—133 (А. П. Ленский в роли Фальстафа), стр. 220—221 (И. Ф. Красовский в роли Гонзало, эскиз грима С. В. Айдарова в роли Просперо).

[43] Там же, стр. 188—189, 192—193.

[44] Там же, стр. 224—225, 228—229, 236—237.

[45] Там же, стр. 208—209, 212—213.

Вся беда была в том, что А. П. Ленский был связан по рукам и ногам рутиной, бюрократизмом, царствовавшим в дирекции императорских театров. Каждое его нововведение наталкивалось на упорное сопротивление театральных чиновников, и лишь незначительная часть его предложений и новшеств была ценой больших усилий осуществлена.[46] Лучше обстояло дело в многочисленных частных театрах, созданных в России в 80—90-х годах, после отмены театральной монополии; здесь Шекспир, почти исчезнувший с афиш императорских театров, нашел скромное убежище. Шекспировские спектакли довольно часто появляются на сцене полупрофессиональных клубных и сезонных летних театров столицы и провинции, театра Ф. А. Корша, театра Литературно-художественного общества (позже театра имени А. С. Суворина), Общества искусства и литературы, где началась актерская и режиссерская деятельность К. С. Станиславского и, конечно, Московского Художественного общедоступного театра.

В русской критике долго господствовало мнение, что руководители Художественного театра всецело зависели от мейнингенцев, были «русскими мейнингенцами» и только. Н. Эфрос, например, писал: «Влияние сильнейшее, самое существенное, которое многими чертами отчеканилось на образе Станиславского-режиссера: мейнингенцы. Это признает и сам он, и все, когда-либо о нем толковавшие, как бы разно ни расценивали они качество и результаты сейчас названного влияния».[47] По мнению критика, после вторичного приезда мейнингенской труппы в Россию в 1890 г., когда она показала русскому зрителю «Венецианского купца», «Зимнюю сказку», «Юлия Цезаря» и «Двенадцатую ночь», Станиславский начал работать в духе мейнингенцев и по их рецептам.[48] Такой же точки зрения придерживается и Н. В. Дризен. «Влияние мейнингенцев, — писал он, — на русское сценическое искусство было огромное»[49] и заключалось в том, что мейнингенцы научили русских артистов и режиссеров видеть спектакль в целом, показывать толпу, которая «в драматических представлениях вела себя приблизительно так, как действует она в большинстве оперных сцен, не исключая казенных. Герои могли веселиться, страдать, убивать друг друга; сценическую жизнь могли поражать землетрясение, пожары, эпидемии. Толпа тогда только реагировала на все эти явления, когда это полагалось по штату или было предусмотрено партитурой».[50]

Все эти рассуждения, очевидно, основаны на недоразумении, на непонимании сущности новаторства Станиславского и Немировича-Данченко.

---

[46] См.: Н. Зограф. Александр Павлович Ленский, стр. 315.

[47] Н. Эфрос. К. С. Станиславский (Опыт характеристики). Пб., 1918, стр. 46. В другом месте этой книги Эфрос называет спектакли «Царь Федор Иоаннович» и «Шейлок» «мейнингенством чистейшей воды» (стр. 68).

[48] Там же, стр. 48.

[49] Н. В. Дризен. Сорок лет театра. Воспоминания. 1875—1915. «Прометей», 1915, стр. 46—47.

[50] Там же, стр. 178. См. также: В. Волькенштейн. Станиславский. М., 1922, стр. 45.

Конечно, Станиславский творчески использовал те достижения, которых добилась труппа мейнингенцев, творчески воспринял результаты большого труда, всегда с благодарностью говорил и писал о деятельности Кронега и его труппы. Но Станиславский также хорошо понимал, что театральная практика мейнингенцев в значительной степени носила формальный характер[51] и имела очень узкую общественную основу, ограничиваясь виртуозной передачей внешней стороны драматического произведения ценой утраты его внутреннего смысла.[52]

Первым шекспировским спектаклем К. С. Станиславского был «Отелло» на сцене Общества искусства и литературы (1896).[53] Станиславский стремился здесь к конкретно-историческому осмыслению трагедии, к раскрытию объективной связи между судьбой отдельного человека и обществом. Для этого нужно было отказаться от традиционного образа, от принципа противопоставления «экзотического мавра» обыденной действительности. В свете этой трактовки герой трагедии (его играл Станиславский) перестает быть «свирепым тигром», воплощением ревности, а становится простым человеком, переживающим в результате воздействия определенных общественных взаимоотношений глубокую трагедию. Станиславский отказался полностью от внешней условности в трактовке образа Отелло, отбросил все внешне трагическое, все героическое и углубился в душевный анализ, дал лицо, почти современное по языку, интонациям, побуждениям. Он показал не Отелло-героя, «родом из царственного дома», безумно отважного и величавого в то же время, а человека почти современного, нервного, подвижного, гибкого, безумно любящего и безгранично страдающего.[54] Подчеркнуто обыденное исполнение роли Отелло даже несколько смутило рецензента газеты «Новости дня»; он, вероятно, незадолго до этого видел в роли Отелло Росси или другого зарубежного исполнителя-гастролера, и Отелло Станиславского поэтому показался ему слишком обыденно-бесцветным.[55]

Но Станиславский был далек от мысли осовременить трагедию Шекспира. Много внимания он уделил оформлению спектакля, добиваясь

---

[51] В этом отношении Станиславский и Немирович-Данченко полностью разделяли взгляд А. Островского на мейнингенцев (см.: «Театр», 1939, № 1, стр. 75—79).

[52] См.: Б. И. Ростоцкий и Н. Н. Чушкин. Шекспировские спектакли в Московском Художественном театре. «Ежегодник Московского Художественного театра 1944 г.», т. I, 1946, стр. 505—506.

[53] См.: Л. Жданов. «Отелло» на сцене Общества искусства и литературы. «Театральные известия», 1896, 25 января, № 304; Н. Е. Эфрос. Общество искусства и литературы. «Отелло». «Театрал», 1896, № 56; «Новости дня», 1896, 2 февраля, № 4544; Б. Зингерман. Анализ режиссерского плана «Отелло» К. Станиславского. «Шекспировский сборник. 1958», М., 1959. О не ослабевающем до сегодняшнего дня интересе к «Отелло» К. С. Станиславского за рубежом свидетельствуют многочисленные переводы режиссерского плана и других материалов, связанных с работой Станиславского над «Отелло», например: Stanislavsky produces Shakespeare. Transl. from the Russian by Dr H. Nowak. London, 1948; Othello de Shakespeare. Trad. de F.-V. Hugo... Mise en scène et commentaires de C. Stanislavski, trad. du russe par Nina Gourfinkel. Paris, 1948.

[54] См.: Л. Жданов. «Отелло» на сцене Общества искусства и литературы, стр. 3.

[55] «Новости дня», 1896, № 4544.

здесь предельной исторической достоверности и этнографической точности. Была совершена даже поездка в Венецию и на Кипр, во время которой были приобретены различные предметы обстановки, костюмы, сделано было множество зарисовок.

Особое внимание уделил К. С. Станиславский оформлению массовых сцен, точному воспроизведению народной жизни Кипра и добился замечательных результатов. «Перед вами, — писал Л. Жданов, — узкий переулок в Кипрской цитадели. Жизнь кипит, из окон восточного хана несутся звуки заунывной песни под незатейливый аккомпанемент зурначей-музыкантов. Кучки ликующих воинов, христиан и мусульман-туземцев переплетаются в пестрый ковер. А между ними важно проходят восточные евреи в полосатых плащах и золоченых тиарах. И от всех лиц, из каждого уголка веет... прошлыми веками, словно ожившими по волшебству и снова сверкающими забытой, давно угаснувшей жизнью!».[56]

В критике много спорили о том, нужны ли в постановке шекспировской пьесы такая роскошь, такая точность в воспроизведении обстановки. Но в общей оценке работы Станиславского критика была единодушна, считая «Отелло» Станиславского выдающимся событием в истории русского театра.

6 февраля 1897 г. Станиславский поставил «Много шума из ничего», 17 декабря того же года — «Двенадцатую ночь»; в первом спектакле он играл Бенедикта, во втором — Мальволио. И здесь режиссер обратил особое внимание на ансамбль, на групповые сцены, создал яркую, красочную картину. «Крохотная сцена Охотничьего клуба, — писал рецензент газеты «Курьер» о «Двенадцатой ночи», — каким-то волшебством превратилась в поэтический уголок Иллирии, в котором разыгралась грациозная романтическая история любви под аккомпанемент нежной лютни и звучных канцонет. И между красивыми строфами любовной поэмы неутомимые весельчаки: толстый Тоби, дерзкий шут и плутоватая горничная Мери с средневековым пшютом сэром Андрэ, неудержимо буффонят, хохочут до упаду и до колик смешат публику... Честь и слава Станиславскому, душе этого общества, тонкому художнику и эстету».[57]

В 1898 г., в период общественного подъема в России, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко создают Московский Художественный театр, ставший выразителем настроений и чаяний широких демократических кругов в канун революции 1905 г. В своей борьбе за высокоидейное реалистическое искусство, за коренное обновление методов актерского и режиссерского творчества Художественный театр опирался не только на драматургию Чехова и Горького, не только на русскую классику, но и на творчество Шекспира. Длительная работа К. С. Станиславского над шекспировским репертуаром в Обществе искусства и литературы нашла свое блестящее завершение в постановке «Юлия Цезаря» в Московском Художественном театре.

---

[56] Л. Жданов. «Отелло» на сцене Общества искусства и литературы, стр. 2.
[57] Н. Эфрос. К. С. Станиславский, стр. 64.

В письме к Н. Е. Эфросу В. И. Немирович-Данченко так характеризует постановку «Юлия Цезаря»: «Ни в коем случае не „душа Брута" является центром трагедии. Это решительное заблуждение. В этом смысле нельзя ставить пьесу рядом с „Гамлетом", „Отелло", „Макбетом" и т. д. (Тогда и эту пьесу Шекспир назвал бы «Брут»). В данной пьесе Брут лишь глава заговора, причем он единственный убийца, побуждаемый только чисто республиканскими чувствами. Шекспир в этой пьесе уже ушел от интереса к одной человеческой душе или к одной страсти (ревность, честолюбие и т. д.).

«В „Юлии Цезаре" он рисовал огромную картину, на которой главное внимание сосредоточивается не на отдельных фигурах, а на целых явлениях: распад республики, вырождение нации, гениальное понимание этого со стороны Цезаря и естественное непонимание этого со стороны „ничтожной кучки последних римлян". Отсюда столкновение и драматическое движение... Правда, Шекспир делает множество ошибок со стороны исторических подробностей, но дух данного исторического момента и сопряженных с ним событий схвачен с изумительной психологией „человеческой истории". И в этом центр трагедии, а не в отдельных лицах».[58] По мнению постановщика, главная задача театра именно заключалась в том, чтобы показать Рим, а не трагедию Брута или топографию города. Прежде всего должна быть общая картина, «в данном случае — дух огромного исторического явления, которое должно пройти через жизнь всякой нации... Вот какими идеями жил наш театр в течение всей постановки „Юлия Цезаря". Если мы этого достигнем, мы сделаем громадное колоссальное художественное дело, если нет, — мы бессильны».[59]

Здесь, в этом письме, изложены лишь основные принципы, которых придерживались Станиславский и Немирович-Данченко при постановке драмы Шекспира. Социально-политическая направленность спектакля обрисована достаточно ясно; она нашла свою конкретизацию в режиссерском плане, где видно, что постановка мыслилась как изображение монархии, покрывающей свое убожество внешним великолепием, как резкое осуждение тирании. Когда республиканец Брут, которого, по признанию Немировича-Данченко, Станиславский задумал «ярким, жгучим, революционным», убивает друга-тирана, на сцене с большой силой должны быть переданы смятение и испуганный переполох сенаторов и грозная буря голосов римской толпы. «Этот спектакль, — писала Л. Фрейдкина, — по своей идейной силе был близок предреволюционным настроениям 1905 года, особенно в сцене убийства Цезаря, когда Лигарий вытаскивал из-под скамьи шест, надевал на него красную холщевую шапку, а Цинна перелезал через барьер, брал от него этот шест («шляпа свободы») и потрясал им, крича во все стороны:

Свобода, вольность! Мертвый пал тиран.
Бегите, провозглашайте это по улицам!

---

[58] «Мастера МХАТ», М.—Л., 1939, стр. 96.
[59] Там же, стр. 97.

«Тщательность историко-бытовой стороны спектакля не мешала донесению этой политически прогрессивной идеи; вот почему нам кажется правильным отнесение его к общественно-политической линии театра».[60]

Естественно, что не все рецензенты спектакля поняли эту новаторскую трактовку «Юлия Цезаря» в постановке Художественного театра, другие делали вид, что не понимают ее, и обрушились на постановщиков с упреками в искажении Шекспира, в отступлениях от исторической правды и т. д.[61]

Много споров вызвала игра основных исполнителей: Станиславского в роли Брута и Качалова в роли Цезаря. Игра последнего, правда, была в основном оценена одобрительно. Л. Гуревич, например, писала: «Качалов ни в чем не отступал от шекспировского текста, но он заставлял ощущать в Цезаре нечто большее, чем дают его слова: ту мощь, то богатство гениальной натуры, которые сделали его великим человеком в истории и центром шекспировской драмы».[62] Положительно отозвались об игре Качалова С. Яблоновский, Ю. Беляев и другие известные театральные критики того времени.[63] Отклики на исполнение Станиславским роли Брута были значительно более сдержанными, да и сам он более чем скромно оценивал свою работу над этой ролью. Он писал: «Наша актерская внутренняя работа оказалась слабее внешней постановки, и снова мы попали с линии интуиции на линию историко-бытовых постановок».[64] Но актер — и это осталось незамеченным большинством критиков — стремился к передаче очень сложного образа мечущегося в противоречивых чувствах (любовь к Цезарю-человеку и ненависть к Цезарю-тирану) человека. В большой степени, подчеркивает Л. Гуревич, это ему удалось. «Мне думается, — писала Л. Гуревич, — что все неудовольствия против него основаны на недостаточном знакомстве с текстом шекспировской драмы, на недостаточно вдумчивом отношении к роли Брута».[65] Отмечая отдельные недостатки в исполнении роли Брута Станиславским, Л. Гуревич считает, что речь Брута на форуме, сцена убийства Цезаря сделаны превосходно. В другом месте, опровергая распространенное мнение, что «роль Брута в исполнении Станиславского пропала», она подробно характеризует превосходную, по ее мнению, игру Станиславского в сцене убийства Цезаря, его речь на форуме: «И после этого для многих рассудочно мыслящих об искусстве все-таки „роль пропала!“».[66]

Но как бы ни относилась критика к игре отдельных артистов в «Юлии Цезаре», в одном царило полное единодушие — в оценке поста-

---

[60] Там же, стр. 99.

[61] См., например: «Театр и искусство», 1905, № 7, стр. 106.

[62] Л. Гуревич. Возрождение театра. «Образование», 1904, № 4, стр. 83.

[63] С. Яблоновский. О театре. М., 1909, стр. 119. См. также статью: Импрессионист ‹Бентовин›. Две постановки. «Театр и искусство», 1904, № 17, стр. 345—348. А. Ф. Кони считал, что один жест Качалова в этой роли «дает больше, чем лекция по античной культуре» (см.: Т. Л. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни, стр. 265).

[64] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, М., 1954, стр. 262.

[65] Л. Гуревич. Возрождение театра, стр. 63.

[66] «Мастера МХАТ», стр. 63.



В. И. Качалов (Юлий Цезарь) и А. Л. Вишневский (Марк Антоний) в спектакле «Юлий Цезарь». Московский Художественный театр. 1904. Фотография.

Пушкинский Дом.

новки в целом как крупнейшего события русской театральной истории, как огромной победы Московского Художественного театра, как результата большого творческого труда.

А труда действительно было положено немало. Как вспоминает К. С. Станиславский, Немирович-Данченко и художник Симов совершили целую научную экспедицию в Рим, чтобы собрать на месте все необходимые для спектакля материалы. Много усилий было приложено к изготовлению декораций и костюмов, актеры длительное время тренировались в ношении римской одежды.[67] Большое внимание было обращено на оформление массовых сцен. Постановщики спектакля, В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, прекрасно понимали, что Рим Шекспира — это не исторический Рим. Но они ведь и не стремились к воссозданию шекспировского Рима, а решили показать «Рим в эпоху Юлия Цезаря», совершенно сознательно перенесли центр тяжести с изображения личной трагедии Цезаря и Брута на изображение массового народного движения, грандиозного размаха исторических событий, на раскрытие их трагического смысла. И эта цель была достигнута. По цельности и значительности осуществления режиссерского замысла спектакль превзошел все, что дал русский и зарубежный театр в конце XIX и начале XX столетия. В «Юлии Цезаре», как и в постановке «Царя Федора Иоанновича» на сцене Московского Художественного театра, нашли своеобразное выражение великие традиции русской классической литературы XIX в., ее тяга к монументальному, широко-эпическому показу народных масс. В драме Шекспира Немирович-Данченко и Станиславский увидели широкое социальное историческое полотно, своего рода грандиозную эпопею, вскрывающую неуловимый ход событий, приводящих к концу Рима-республики и зарождению монархизма.[68]

Зрители и многие критики были восхищены массовыми сценами, декорациями, костюмами. «Я отказываюсь описывать эту панику белых людей среди белого мрамора! .. Это опять надо видеть, потому что действие полутора минут можно было бы описывать хоть двадцать четыре часа; такую обширную хроматическую гамму ужаса передают эти разнообразно искаженные лица, метания, спотыкания, падения, прятки и бегство без оглядки вконец растерявшихся, в одурелый табун превращенных людей».[69] По мнению Амфитеатрова, «Юлий Цезарь» Художественного театра — последнее слово режиссерского искусства, здесь театр превзошел себя, сказал слово такое большое и объемистое, что необидно было бы даже, если бы оно и впрямь оказалось последним в сценическом искусстве, предельным, за которое уже невозможно шагнуть, потому что там «кончается сцена и начинается жизнь».[70]

---

[67] В журнале «Театр и искусство» (1903, № 49, стр. 943) появился юмористический рисунок с подписью: «Артисты Художественного театра все лето упражнялись на даче в искусстве носить римские костюмы (Как будто из газет)».

[68] Б. И. Ростоцкий и Н. Н. Чушкин. Шекспировские спектакли в Московском Художественном театре, стр. 514.

[69] А. В. Амфитеатров. Маски Мельпомены. М., 1910, стр. 266—267.

[70] Там же, стр. 267.

Но этому замечательному художественному произведению суждено было погибнуть. Дирекция Художественного театра не могла нести расходы по хранению громоздких декораций, по содержанию большой группы статистов — в спектакле участвовало более двухсот человек. Было решено продать декорации, стоившие шестьдесят тысяч рублей, провинциальным театрам.

Сергей Яблоновский считал это событие трагическим.

«Погибнет Рим. Погибнут его улицы, храмы, погибнут Капитолий, форум, здание Сената, сад Брута; исчезнет полная мистического ужаса, бороздящая небо и землю, грозовая ночь над вечным городом; не станет пестрой, разнообразной, разноплеменной толпы, стекающейся сюда со всех концов мира. Не станет ни рабов, ни граждан, ни сенаторов, ни триумвиров; отойдет в область дорогих воспоминаний изумительная фигура слабого в беспредельном величии и трусливого в беспредельной храбрости Юлия, — фигура, выкованная из золота и высеченная из паросского мрамора чудесною рукою молодого, славного артиста... О, бедные сценические создания, как вы непрочны! Я плачу над развалинами Рима, я оплакиваю кончину Цезаря. Так умри же, „Цезарь“...».[71]

В первом десятилетии XX в. искусство Московского Художественного театра еще не получило того общего признания, которое получит в последующие годы. Восторгаясь постановкой шекспировских пьес, критика, как было показано выше, весьма робко оценивала общие принципы актерской и режиссерской работы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Собственно говоря, эти принципы многими просто не были поняты, не была понята работа Станиславского как система. Эту систему восприняли тогда лишь немногие театры, актеры, режиссеры.

Противоречивое восприятие шекспировских постановок Московского Художественного театра в критике отражает те сложные связи и взаимоотношения, которые установились в русском обществе начала века между реалистическим искусством двух эпох истории человечества. Значение деятельности Станиславского и Немировича-Данченко в области шекспировского репертуара в том и заключалось, что они стремились осмыслить творчество английского драматурга с художественных позиций, выработанных ими при интерпретации пьес Чехова и Горького. Сложность этого процесса заключалась в том, что он происходил в противоречивых общественных условиях, в пестром переплетении социальных влияний, исторических традиций, определяющих психологию различных слоев русского общества в предреволюционную и революционную эпоху. В обстановке вырождения буржуазной культуры и зарождения нового, революционного, пролетарского искусства проблема культурного наследства становится особенно актуальной. Станиславский и Немирович-Данченко по-своему и стремились решить эту проблему, пытаясь придать классическому репертуару новое, современное звучание. Это был чрезвычайно важный и интересный опыт, но пока — лишь единичное явление, не ставшее еще достоянием широких народных масс.

---

[71] С. Яблоновский. О театре, стр. 128—131.



Глава X

МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ

1

Поражение революции 1905—1907 гг. и последовавшая за ним столыпинская реакция не замедлили отразиться во всех областях общественной жизни. «Средневековые зубры, — писал В. И. Ленин, — не только заполнили авансцену, но и наполнили сердце самых широких слоев буржуазного общества настроением веховским, духом уныния, отреченства... потеря веры в какое бы то ни было преобразование, дух „смирения" и „покаяния", увлечение антиобщественными учениями, мода на мистицизм и т. п. — вот что оказалось на поверхности».[1] Этот дух уныния, покаяния, это увлечение мистицизмом самым пагубным образом сказались и в жизни русского театра, который в эти годы переживал глубокий кризис и лишь с трудом отстаивал свои высокие реалистические традиции во всеобщем наступлении воинствующего мещанства, в мутном потоке жажды бездумных развлечений. Глубокий пессимизм сквозит в статьях театральных критиков и фельетонистов — все казалось потерянным, все, чем гордился русский театр в прошлом.[2]

Но годы столыпинской реакции были не только периодом всеобщего оскудения буржуазного искусства, появления в нем различных идеалистических и даже мистических течений и направлений. Это был одновременно и период появления первых ростков нового массового, народного искусства,

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 87.

[2] См., например: Борис Бразоль. Умер артист... «Театр и искусство», 1908, № 9, стр. 175; Скиталец-Яковлев. С берегов Невы. «Рампа», 1908, № 1, стр. 8; Печерский. На перепутье (Эволюция провинциального театра). Там же, стр. 18—19 и др.

шедшего очень сложными, порой извилистыми путями. Художественные идеалы многомиллионного русского патриархального крестьянства нашли свое выражение в эстетике Л. Н. Толстого. Нельзя упускать из виду, что пресловутая вражда Толстого ко многим великим творцам литературы, музыки и живописи прошлого была продиктована именно страстным желанием видеть искусство, доступное забитому и неграмотному русскому крестьянству. Именно с этих позиций Толстой создал свой трактат «О Шекспире и о драме».

В предреволюционные и революционные годы создаются массовые, народные театры и осуществляются первые попытки сделать шекспировские произведения доступными широкому зрителю. Таковы, например, шекспировские спектакли Общедоступного передвижного театра Гайдебурова и другие формы просветительской деятельности и пропаганды классического литературного наследия в широких народных массах (чтение лекций в Народных домах и др.).

К этому периоду относится и деятельность первых русских марксистов. Они были далеки от мысли, выраженной Толстым, — снизить искусство до уровня забитого, неграмотного крестьянства, а стремились к тому, чтобы это крестьянство развилось культурно настолько, что могло бы понять и оценить достижения всей мировой культуры прошлого, в том числе и творчество Шекспира. Однако в целом русская шекспириана в годы столыпинской реакции переживает глубокий кризис. Характерно, что 350-летие со дня рождения Шекспира в 1914 г. почти не нашло никакого отражения в русской печати. Ненамного изменилось положение и в 1916 г., к 300-летию со дня смерти Шекспира. Европа была охвачена пожаром первой мировой войны, и в потоке фронтовых сводок тонули отдельные скромные голоса, напоминавшие о великом писателе. Это были, за небольшими исключениями, лихорадочные, не очень искренние и малоубедительные попытки навести на образ английского писателя подобающий ему «юбилейный глянец», доказать его исключительное значение для русской культуры, неубедительные потому, что эти дифирамбы были лишены солидного основания фактов: Шекспира в предвоенные и военные годы почти не издавали на русском языке, о нем мало писали и еще меньше ставили его драмы на сцене. Нестор Котляревский в «Вестнике Европы» утверждал, что значение Шекспира для современной России состоит в том, что он учит русского человека сильным страстям.[3] Не очень убедительны были и попытки К. Тиандера обозначить роль Шекспира в жизни воюющей, разоренной России. Шекспира потому любят в России, считал Тиандер, что он, не связанный образованием, как Данте, понятен всем, ибо черпает из самой жизни. Он не смотрит на жизнь через призму книг, не распределяет людей по усвоенным через книгу литературным типам, не судит о человеческих достоинствах и недостатках по трафаретным рецептам. «Никто из мировых поэтов так не близок нам, как Шекспир. Он современ-

---

[3] Нестор Котляревский. Шекспир и старая Россия (1816—1916). «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 30—31.

нее многих современных нам писателей. Потому что у него изображается человек, как таковой, безотносительно к какой-либо определенной, преходящей образованности. Мысли человечества меняются, как листья на деревьях — одни спадают, другие вырастают, но настроения, чувства и страсти текут волнистым ритмом, постоянно возвращаясь и вновь сменяясь».[4]

Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин) даже считал, что не совсем удобно говорить о Шекспире в дни войны, «но рано или поздно человечество вернется к мирному труду, и тогда ярче и пышнее засияют слова гениев, не разъединявших, но соединивших людей, и снова, по-иному, мы будем находить восторг и поучение в том, что временно заслонено военными тревогами».[5] По мнению Ветринского, психологические условия для союза Англии и России были подготовлены общностью в духовной жизни, которая создается общностью литератур. «Шекспир, центральная величина новой английской литературы, действительно, имела для нас, русских, в развитии нашей великой литературы, равноправной с другими мировыми, очень видное, временами почти первенствующее значение».[6] Столь же прямолинейно и упрощенно трактуют проблему воздействия Шекспира на русскую культуру и другие юбилейные статьи, например очерк Н. Долгова.[7]

За десятилетие 1907—1917 гг. Шекспира, как было указано выше, в России почти не переводили и не издавали. Правда, время от времени появлялись рассчитанные на мещанские вкусы, украшенные слащавыми виньетками и заставками «красивые» книжки с отдельными шекспировскими произведениями, но подобные издания встречались и раньше и при

---

[4] К. Тиандер. Шекспир-актер и Шекспир-поэт. «Голос минувшего», 1916, № 5—6, стр. 250.

[5] Ч. Ветринский. Шекспир в России. «Русская мысль», 1916, № 10, стр. 50. З. А. Венгерова высказывает, правда очень робко, мысль, что талант Шекспира поможет человечеству вступить в борьбу с безумием войны. Она пишет: «Празднование памяти великих людей, хотя оно неизбежно и сопровождается суетностью всяких юбилейных торжеств, имеет одну несомненно хорошую сторону. Оно побуждает переоценивать установленные суждения о прославленных героях духа, проверять на личном впечатлении то, что мы привыкли принимать на веру со школьной скамьи, и — главное — побуждает взглянуть новыми глазами на то, что освящено славословием веков. . . Память Шекспира, наименее обособленного в своей национальности из всех мировых гениев, встает укором смятенному человечеству. . . Мы, захваченные вихрем столкнувшихся исторических сил, сами внося живые чувства и страсти в мировой пожар, можем воспринять острее чем когда-либо правду шекспировских драм, понять то, что в них есть вечного, и вместе с тем увидеть отражение самих себя, своих загадок в воссозданной им правде мира» (З. А. Венгерова. Вечное в Шекспире (1916). ИРЛИ, Архив З. А. Венгеровой и Н. М. Минского, ф. 39, оп. 434, № 1—2).

[6] «Русская мысль», 1916, № 10, стр. 50.

[7] Н. Долгов. Как ставили в России Шекспира (К 300-летию со дня смерти). «Столица и усадьба», 1916, № 58, стр. 11—12.

всем желании не могут быть признаны существенным вкладом в русскую шекспириану. Немногим от таких книг отличалось и трехтомное издание произведений Шекспира, выпущенное в свет в 1912—1913 гг. А. Е. Грузинским.[8] Все пьесы даны здесь в старых переводах Григорьева, Дружинина, Сатина, Вейнберга, Кронеберга, все вступительные статьи и очерки взяты из книги Брандеса о Шекспире, перепечатаны статьи Н. И. Стороженко, Варшера, Тен-Бринка, Г. Гейне. Естественно, что критика к появлению издания Грузинского отнеслась весьма сдержанно.[9]

Из новых переводов следует отметить перевод «Гамлета», выполненный известным актером — исполнителем шекспировских ролей Н. Россовым.[10]

Н. Россов принадлежал к старому поколению актеров, приверженцев мочаловской, романтической трактовки образа датского принца.[11] В его представлении Гамлет — двадцатилетний гениальный юноша, сломленный грубой действительностью.[12] В своих заметках к переводу «Гамлета» он приложил много усилий, чтобы теоретически обосновать подобную концепцию.

Россов считает, что для перевода с чужого языка не очень существенно бегло читать подлинник и прямолинейно передавать подлинный текст. Главное — «угадывать мысли, страсти, эпоху этого языка».[13] Исходя из этого критерия, Россов оценивает известные ему переводы «Гамлета». Перевод К. Р. он считает незаменимым литературным пособием, достойным глубочайшего уважения, ибо здесь великолепно передана «пленительная гениальная наивность царя поэтов, пестрота ярко-сочных красок первых лучей Возрождения, так властно прорывающих мрак средних веков».[14] Но К. Р., по мнению Россова, обратил слишком много внимания на чисто внешнюю точность перевода, даже число строк он согласовал с подлинником, и это не могло не связывать его во всех отношениях. Отсюда преобладающий у него тяжелый шестистопный ямб и частый разрыв фраз, что невольно

[8] Европейские классики. В. Шекспир в двух томах под редакцией А. Е. Грузинского. М., 1912. (В 1913 г. был издан еще третий том).

[9] См., например, рецензию А. Левинсона в журнале «Современный мир», 1912, № 10—12, стр. 346.

[10] Гамлет (принц датский), трагедия Вильяма Шекспира. Пер. с англ. Н. Россова. СПб., 1907.

[11] См.: Н. Россов. Мой дебют в роли Гамлета. «Театр и искусство», 1912, № 1, стр. 14—15.

[12] См.: Н. Россов. Напрасная амбиция. «Театр и искусство», 1909, № 45, стр. 781—784. Здесь, говоря о двух единственно возможных, с его точки зрения, принципах перевода «Гамлета»: или дословном прозаическом переводе, или свободном толковании текста по внутреннему смыслу, Россов приходит к выводу, что второй способ является единственно верным. С Россовым полемизировал П. П. Гнедич, высказываясь против искажения текста шекспировской пьесы, допускаемого многими русскими актерами, включая Иванова-Козельского. В защиту последнего выступил Н. Россов (см.: П. Гнедич. Два слова о Гамлете. «Театр и искусство», 1909, № 46, стр. 806—807; Н. Россов. 1) Академические очки. Там же, № 49, стр. 877—880; 2) Каприз. Там же, 1912, № 21, стр. 437—440).

[13] Гамлет (принц датский), стр. IV.

[14] Там же, стр. V.

приводит к сближению стиха с прозой («прозаичит стих», как выражается Россов) и затрудняет произнесение текста со сцены. Но там, где К. Р. ради точности не был вынужден стеснять русскую речь, у него попадаются места «прямо пушкинской силы выражения». Да и у других переводчиков «Гамлета», по мнению Россова, имеются отдельные сцены и места, переданные безупречно: у Врончепко — общий характер Гамлета, у Кронеберга — фигура короля, у Полевого — сцена Гамлета с матерью, у К. Р. — монолог «Быть или не быть?», отдельные монологи Офелии, сцена на кладбище, песенка могильщика. Но все же эти переводы, даже если бы удалось их объединить вместе, не дают исчерпывающего представления о Гамлете, и поэтому Россов счел необходимым больше всего трудиться над текстом роли самого датского принца. Гамлет в его представлении «по-мужски женственно-прекрасен», молод, утончен. Поэтому переводчик удаляет все, что огрубляет образ; «слишком слепое подчинение тексту, — считает он, — в результате дает только холодную букву, а не внутреннее содержание того или иного образа, той или иной мысли».[15] Гамлет в трактовке Россова «носитель того чарующего огня романтизма, который так смягчил мрачную эпоху средних веков и значительно помог человеку быть человеком. Гамлет — это возможность жизни, озаренная дивными лучами божественной поэзии, это философия поэзии в ее совершенном проявлении».[16] В угоду своему «романтическому» Гамлету Россов использует неточность отдельных редакций текста драмы Шекспира, умышленно пренебрегая большой работой, проделанной зарубежными и русскими шекспирологами над уточнением и комментированием этого текста. В этом отношении, пожалуй, перевод Россова симптоматичен и характеризует тот застой в переводческой деятельности, который, так же как и во всей русской шекспириане, наступил в годы реакции. Россов по-существу отступил назад, ко временам произвольного толкования образов Шекспира и сознательно отказался от всех достижений русских переводчиков конца XIX в.

2

Но если десятилетие 1907—1917 гг. почти ничего нового и оригинального не дало в области перевода и научной шекспирологии, но тем больший отклик получает творчество английского драматурга в критике. К нему апеллируют представители самых различных, порой прямо противоположных литературных течений и направлений: и приверженцы декадентской эстетики, и защитники зарождающегося марксистского литературоведения. Никогда еще в России Шекспир не подымался так высоко, и никогда еще он не подвергался таким резким нападкам, как в годы, предшествующие революционному взрыву 1917 г.

---

15 Там же, стр. XVII.
16 Там же, стр. XVIII.

В этом была своя внутренняя закономерность. В той же степени, в какой образы Шекспира на протяжении веков служили передовому человечеству средством выражения свободолюбивых устремлений, эти же образы — именно в силу своего богатства и многогранности — могли быть использованы и для противоположных целей, подавали повод для произвольных толкований, и тогда истинный Шекспир исчезал за ворохом надуманных интерпретаций. Борьба за народного Шекспира, возникшая в связи с процессом появления новой пролетарской эстетики в предреволюционной России, должна была поэтому начаться с решительной очистки творчества английского драматурга от всех подобных субъективных трактовок. Это была во всех отношениях малопривлекательная и неблагодарная, но совершенно необходимая работа.

Статья «О Шекспире и о драме» была задумана Толстым как предисловие к брошюре его английского последователя Эрнеста Кросби «Шекспир и рабочий класс». Высказанные у Кросби мысли об «аристократизме» Шекспира, о заключающемся якобы в его драмах пренебрежении к простому люду полностью соответствовали тому взгляду, который сложился у русского писателя за долгие годы, и вызвали желание выразить в развернутом виде свое отношение к английскому драматургу. Так была задумана статья «О Шекспире и о драме», написанная в сентябре 1903 г. — январе 1904 г. Впервые статья была напечатана в газете «Русское слово»[1] в 1906 г. и в 1907 г. вышла отдельным изданием.[2] В этом же году статья появилась на английском языке вместе со статьей Кросби.[3]

---

[1] «Русское слово», 1906, №№ 277—282, 285. Еще в 1904 г. в журнале «Театр и искусство» (№ 34, стр. 622) сообщали о беседе Л. Н. Толстого с немецким писателем Гуго Ганцем, во время которой Толстой говорил: «Если бы еще были способны без предубеждения приступить к чтению Шекспира, очень скоро нашли бы необоснованным благоговейное отношение к нему. Он груб, безнравственен, светит сильным, презирает малых, клевещет на народ, безвкусен в своих шутках, не прав в своих симпатиях, лишен благородства, опьянен успехом у современников, хотя его ободряли только несколько аристократов» и т. д.

[2] Л. Н. Толстой. О Шекспире и о драме. М., 1907.

[3] Английский текст вышел в свет до появления отдельного русского издания: Tolstoi on Shakespeare. A critical essay on Shakespeare, followed by Shakespeare's attitude to the working classes, by E. Crosby and a letter from G. B. Shaw. N. Y. and London, 1906. Книга тотчас же была переведена и на немецкий язык: Tolstoi. Shakespeare. Eine kritische Studie. Hannover, 1906. Другое издание появилось в следующем году: Tolstoy on Shakespeare. I. Shakespeare and the drama. By Leo Tolstoy. II. Shakespeare and the working class. By E. Crosby. Christchurch, 1907. Эти издания вызвали множество откликов на всех языках (см.: «Current Literature», 1907, vol. 43, pp. 200—203; «Royal Society of Literature. Transactions», London, 1908, ser. 2, vol. 28, pp. 23—55 и др.). В. В. Стасов в письме к одной из его родственниц в 1903 г. обещал рассказать «про громадную атаку на Шекспира, которую Лев готовит писать как предисловие к книжке о Шекспире, написанной англичанином Кросби и переведенной под надзором Льва его невесткой... (Это тоже сильное нападение на Шекспира)» (Лев Толстой и В. В. Стасов. М., 1929, стр. 321). М. Гершензон (Воспоминания о Л. Н. Толстом. «Новые пропилеи», т. I, М., 1923, стр. 98) утверждает, что свой трактат о Шекспире Толстой не хотел печатать при жизни и согласился на это только по настойчивой просьбе В. Г. Черткова.

Статья «О Шекспире и о драме» стала обобщением многолетних размышлений Толстого о Шекспире[4] и одновременно продолжением и развитием принципов толстовской демократической крестьянской эстетики, высказанных еще в трактате «Что такое искусство?». Анализ и опровержение драм английского драматурга сопровождаются множеством глубоких суждений Толстого о драме, конфликте, характере, развитии действия, о языке действующих лиц в драматическом произведении, и в этом отношении статья представляет значительный интерес.

Исходным тезисом статьи является утверждение автора, что Шекспир не может быть признан не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем. Неожиданное это утверждение, сделанное вопреки прочно установившимся авторитетам, Толстой пытается подкрепить анализом драмы «Король Лир», являющейся, по утверждению многих шекспироведов, одним из лучших произведений гения Шекспира. Толстой нарочито излагает внешний сюжет драмы, отвлекаясь от ее внутреннего содержания так же, как он когда-то описывал оперный спектакль в «Войне и мире» или богослужение в тюремной церкви в «Воскресении». Естественно, что в такой передаче многие положения драмы казались нелепыми. По мнению Толстого, поступки действующих лиц немотивированы, речи их ненатуральны и бесхарактерны, они не вытекают ни из положения действующих лиц, ни из существующих между ними взаимоотношений, а вложены в их уста, очевидно, только потому, что автор считает их остроумными и забавными. Монологи самого короля Лира представляются Толстому скучными, однообразными, напыщенными, причудливыми. И в итоге писатель приходит к выводу, что в произведениях Шекспира нет и в помине того гениального мастерства в обрисовке характеров, в речевой характеристике, в построении драмы, которое ему приписывают его хвалители. В художественном отношении драмы Шекспира стоят несравненно ниже анонимных драм, повестей и поэм, которые служили английскому драматургу исходным материалом, источниками.

Еще более сурово осуждает Толстой Шекспира-моралиста. Опираясь (весьма произвольно) на высказывания Гервинуса и Брандеса о миросозерцании английского драматурга, Толстой решительно отклоняет мнение их о том, что Шекспир является самым бесспорным этическим руководителем в мире и жизни. Свое несогласие с подобными утверждениями Толстой прежде всего обосновывает тем, что они оставляют в стороне подавляющее большинство человечества, людей, для которых годятся религиозные правила и законы, и имеют в виду только образованных, которые усвоили себе здоровый жизненный такт и такое самочувствие, при котором совесть, разум и воля, соединяясь вместе, направляются к достойной жизни цели. Больше того, Толстой приходит к выводу (опять-таки опираясь на

---

[4] «Мне нужно было высказать то, что сидело во мно полстолетия», — писал Толстой В. В. Стасову 9 октября 1903 г. (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 74, М., 1954, стр. 202).

суждения Гервинуса и Брандеса), что этические воззрения Шекспира состоят в том, что цель оправдывает средства, — воззрения, которые русский писатель, конечно, ни в коем случае принять не мог.

Достоинства всякого поэтического произведения, по Толстому, определяются содержанием произведения, значительностью, важностью его для жизни людей, внешней красотой, достигаемой техникой, соответствующей роду искусства (в драматическом искусстве верный, соответствующий характерам лиц язык, естественная и вместе с тем трогательная завязка, правильное ведение сцен, проявления и развития чувств и чувства меры во всем изображаемом), а также искренностью. Ни одного из этих качеств Толстой у Шекспира не находит: содержание пьес Шекспира, как это видно из разъяснений его хвалителей, есть самое низменное, пошлое миросозерцание, отрицающее всякое стремление, направленное на изменение существующего строя. У Шекспира отсутствует художественная техника, нет естественности положений, нет языка действующих лиц и, главное, нет чувства меры, без которого произведение не может быть художественным. Совершенно отсутствует у Шекспира искренность, во всем видна умышленная искусственность. Таким образом, по мнению Толстого, произведения Шекспира не отвечают требованиям всякого искусства и, кроме того, направление их самое низменное, безнравственное.

Но чем объяснить тогда эти две крайности: ничтожные, пошлые и безнравственные произведения и безумная всеобщая похвала?

Толстой это кажущееся неразрешимым противоречие объясняет очень просто: массовым гипнозом. Слава Шекспира есть одно из тех эпидемических внушений, которым всегда подвергались и подвергаются люди, как например средневековые крестовые походы, вера в ведьм, поиски философского камня или страсть к тюльпанам. Начало этому всеобщему внушению положено в Германии усилиями Гете и его последователей, и оттуда оно распространилось по всему миру. И приносит этот гипноз страшный вред, приводит к падению драмы, к замене этого важного орудия прогресса пустой, безнравственной забавой и к прямому развращению людей посредством выставления перед ними ложных образцов подражания. Единственным началом, по мнению Толстого, прочно соединяющим людей между собой, является уяснение религиозного сознания, совершаемое всеми сторонами духовной деятельности человека. Одна из сторон этой деятельности есть искусство. Одна из частей искусства, едва ли не самая влиятельная, есть драма. А упадок драмы наступает тогда, когда она перестает быть религиозной. И чем скорее люди освободятся от ложного восхваления Шекспира, писателя, который завершил отход от когда-то чистого религиозного искусства сцены, тем это будет лучше. Ибо тогда откроется путь для создания нового, религиозного искусства.

Толстовское отрицание искусства гениального английского драматурга имело свои исторические параллели и аналогии.

В 1864—1865 гг. на страницах газеты «Morgenblatt für gebildete Leser» появилась серия статей немецкого шекспироведа Густава Рюмелина «Опыты изучения Шекспира, принадлежащие перу реалиста», впослед-

ствии переизданных в виде отдельной книги.[5] Эта книга поразила многих своим критическим отношением к апологетической философской критике Шекспира, своим тонким анализом структуры шекспировских драм, своим объективным отношением не только к сильным, но и исторически обусловленным слабым сторонам творчества драматурга-елизаветинца. Нам неизвестно, был ли знаком Л. Н. Толстой с книгой Рюмелина, но между ней и статьей «О Шекспире и о драме» есть просто поразительные совпадения, позволяющие предположить, что Толстой читал Рюмелина.[6]

Рюмелин говорит о «безмерной переоценке» Шекспира со стороны Гервинуса. По его мнению, Шекспир, ориентируясь главным образом в своем творчестве на аристократическую молодежь, воспевал вечную юность, энергию деятельности — все как у Толстого. Да и сам ход рассуждений, сама форма доказательств, их манера очень напоминают толстовские рассуждения. Рюмелин, так же как и Толстой, мотивировку действия в «Короле Лире» и других драмах находит порой абсурдной. О вступительной сцене «Короля Лира» он, например, говорит, что даже не очень разумный отец все же при раздаче детям яблок или пирожного и не думает отдать лучший кусок тому ребенку, который милее всех попросит. Не более разумным считает Рюмелин поведение старого Глостера, определяя его как «детскую сказку самого ужасного пошиба».[7] «Большинство критиков, — пишет Рюмелин, — говорит с совсем особенным восхищением о шекспировских исторических драмах, и многие склонны видеть в них кульминационную точку его таланта и приписывают ему всемирно-исторический взгляд, глубочайшую политическую мудрость, совершенно выдающуюся способность характеристики целых исторических периодов и народов. Мы не можем согласиться с подобными утверждениями».[8] В другом месте своей книги Рюмелин указывает, что у Шекспира нет ни одного характера, который устремлялся бы к истине, как таковой, исходил бы из стремления к общему благу, старался бы облагодетельствовать весь мир, все человечество. Драматург не противопоставляет жизни какие-то общие принципы, религиозные или философские идеи, его персонажи всегда вращаются в ситуациях, подсказанных им внешне данной практической жизнью и т. д.[9] Из всего этого видно, что не только ход рассуждений, не

[5] G. Rümelin. Shakespearestudien. Stuttgart, 1865. Второе издание книги вышло в 1874 г.

[6] П. С. Коган вспоминает, что Н. И. Стороженко говорил ему: «Сейчас у меня был Толстой, приходит ко мне за советами и указаниями, причем особенно интересуется литературой, в которой можно найти отрицательный подход к Шекспиру» (Памяти П. Н. Сакулина. Сборник статей. М., 1931, стр. 112). Трудно предположить, что Н. И. Стороженко не назвал Толстому книгу Рюмелина, о которой он сам писал в своей работе «Шекспировская критика в Германии» (1869; переиздана в 1902 г. в «Опытах изучения Шекспира»). О настойчивых попытках Л. Толстого овладеть обширной литературой о Шекспире интересные данные содержатся в переписке Л. Толстого с В. В. Стасовым (см.: Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 74, стр. 202, 215; ср. также: И. А. Линниченко. Речи и поминки. Одесса, 1914, стр. 312, 314—315).

[7] G. Rümelin. Shakespearestudien. Stuttgart, 1874, S. 74.

[8] Там же, стр. 120—121.

[9] Там же, стр. 169—170.

только приемы доказательств, но и сам характер и тон аргументации у Толстого и Рюмелина имеют много общего.

Нападки Толстого на Шекспира имеют аналогию и в высказываниях У. Уитмена. Американский поэт, как известно, скептически относился к творцу «Короля Лира» и «Гамлета», называл его певцом феодализма, которому якобы были чужды демократические устремления, писал о присущем ему «духе кастовости». В своем отношении к творчеству Шекспира Уитмен проявил такую же, как и у Толстого, ограниченность, не сумел подняться до уровня подлинного историзма в оценке культурного наследства.[10]

Следует также отметить, что выдвинутое Толстым в борьбе с Шекспиром требование религиозной драмы имело не только теоретическое значение, оно зиждилось на вполне реальной, объективно существующей основе. В первое десятилетие XX в. ширится движение за создание народных крестьянских театров, вызвавшее горячее сочувствие Толстого.[11] В одной Ярославской губернии, например, таких театров было свыше двадцати. Один из инициаторов создания крестьянских театров, Н. В. Скородумов, выступил в печати с предложением объединить все сельские театры России и создать «Всероссийское общество сельских театров». В начале 1910 г. в Москве была создана комиссия по деревенским театрам при Союзе сценических деятелей. На состоявшемся в декабре 1915 г.—январе 1916 г. съезде деятелей народных театров были заслушаны доклады Н. В. Скородумова — о театре и самобытном творчестве народа и Е. П. Карпова — о союзе деятелей народных театров. Большие споры возникли вокруг вопроса о репертуаре крестьянских театров. В то время как Н. И. Тимковский и Л. Г. Урусов отстаивали принцип литературности, художественности, необходимости руководства народным вкусом и его постепенного воспитания, Н. Скородумов и его единомышленники предлагали ставить пьесы актуальные, соответствующие непосредственным экономическим и религиозным потребностям русского крестьянства, например пьесы, на-

---

[10] Следует, однако, отметить, что в последние годы жизни Уитмен изменил свое отношение к Шекспиру. В статье «Роберт Бернс как поэт и личность» он приходит даже к парадоксально звучащему выводу, что Шекспир ближе демократии, чем Бернс, поскольку обладает умением изображать героическое в человеке: «Великолепные характеры Шекспира. . . дороже мне как уроки и более ценны даже как примеры для демократии, нежели обыденные образы, которые дает Бернс» (цит. по: М. Мендельсон. Уолт Уитмен. М., 1954, стр. 208). Интересно вспомнить здесь также парадоксальные иронические отзывы о Шекспире С. Ботлера (1835—1902), в частности в его романе «Путь всякой плоти» («The Way of all Flesh»). Г. Уэллс в уста своего героя Вильяма Клиссолда (в романе «The World of William Clissold», 1926) вложил такие, например, признания: «Я любил Шекспира, но ничего особенно глубокого, фундаментального в нем не находил и смотрел да и теперь продолжаю смотреть на всю эту шумиху, поднимаемую при одном его имени, совершенно так же, как на пошлую шумиху, поднимающуюся по поводу каждой улыбки принца Уэльского» (Мир В. Клиссольда. М.—Л., 1928, стр. 319). Т. Манн в статье «Анна Каренина» (1939) довольно много говорит об отношении Толстого к Шекспиру, и в частности пишет: «Толстой ненавидит в Шекспире самого себя» (Т. Манн, Собрание сочинений, т. X, М., 1961. стр. 257).

[11] См.: В. Мишин. Русские актеры в переписке с Л. Н. Толстым. «Театр», 1960. № 11, стр. 99—102; Толстой и народный театр. Там же, стр. 105—109.

правленные против пьянства, на борьбу с кулаком, короче говоря, такие, от которых «на душе сделается легче».[12] Е. Гай-Сагайдачная высказала даже мнение, что «мистерия должна стать в народном театре на первое место».[13]

Таким образом, оказывается, что мысли, высказанные Толстым в статье «О Шекспире и о драме», задолго до написания этой статьи как бы носились в воздухе, не только были подготовлены в зарубежном литературоведении и в зарубежной литературной жизни, но имели свою вполне реальную основу и в России. Но, несмотря на это, стремительная атака Толстого на Шекспира вызвала всеобщее чувство удивления, даже неловкости и многих поставила в тупик. Даже исследователи-специалисты, чувствуя великую неправоту Толстого, пытались оправдать ее как-то, найти ей извинение. Было выдвинуто множество предположений и гипотез с целью объяснить «тайну вражды Толстого к Шекспиру».[14]

Корреспондент журнала «Весы» за два года до опубликования статьи Толстого сообщал, что Толстому не дают покоя лавры Ницше — «переоценщика ценностей» и что он готовит «подробный обвинительный акт против Шекспира».[15] М. Марковский в своей рецензии на статью Толстого указывал, что русский писатель «придирчив», умышленно искажает тексты рассматриваемых драм, необдуманно, «прямо-таки небрежно» анализирует творчество английского драматурга, плохо знает шекспировский вопрос, литературу о нем, все его утверждения голословны. «Ничего нового, — заключает Марковский, — существенного Л. Н. Толстой не дал в своем очерке, допустивши при этом много чисто школьных промахов. Если ко

---

[12] Н. Скородумов. Крестьянский театр. «Театр и искусство», 1910, № 4, См. также: Homo novus ‹А. Р. Кугель›. Заметки. Там же, № 2, стр. 38—40; Л. Бунакова. Заметки о народном театре. Там же, № 36, стр. 663—666; Н. Скородумов. Нужен ли в настоящее время сельский театр. Там же, № 44, стр. 804—807; На съезде деятелей народного театра. Там же, 1916, № 1, стр. 19—20; Н. Скородумов. Сельский народный театр. Там же, № 9, стр. 194—196; Ник. Иваньшин. Народные театры в Ярославской губернии. Там же, стр. 196—197 и др.

[13] Ек. Гай-Сагайдачная. О мистериях и крестьянском театре. «Театр и искусство», 1916, № 17, стр. 353.

[14] См., например, опубликованные только за последние десятилетия работы: Д. Ю. Квитко. Философия Толстого (глава V: Вопросы искусства). М., 1928; К. Н. Ломунов. Лев Толстой об искусстве. Предисловие к кн.: Лев Толстой об искусстве и литературе, т. II. М., 1959; С. Брейтбург. Толстой за чтением и на представлении «Гамлета». «Интернациональная литература», 1940, № 11—12; В. Шкловский. Статья Толстого «О Шекспире и о драме». В кн.: Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961; А. Аникст. Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира. «Театр», 1960, № 11; Вл. Щербина. Устарел ли реализм? По поводу статьи А. Аникста «Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира». «Театр», 1961, № 9; Е. С. Серебровская. Из рукописей статьи «О Шекспире и о драме» (1903—1904). «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, М., 1961; А. Адамян. Искусство, наука об искусстве и художник. В кн.: Статьи об искусстве. М., 1961; R. Wassenberg. Tolstois Angriff auf Shakespeare. Ein Beitrag zur Charaktersierung östlichen und westlichen Schöpfertums. Düsseldorf, 1935; G. W. Knight. Shakespeare and Tolstoy. Oxford, 1934.

[15] «Весы», 1904, № 9, стр. 77.

всему этому присоединить еще и то обстоятельство, что стиль его очерка в смысле правильности изложения оставляет желать многого, то все ничтожное значение его работы станет для нас вполне ясным».[16] Ю. Айхенвальд считал, что Толстой просто не понял Шекспира и его искусство воспроизведения жизни в ее неразделенности и единстве и не мог понять,[17] ибо он и английский драматург — два противоположных полюса художественного творчества: с одной стороны — грандиозная фигуральность языка, с другой — обыденность языка, Шекспир вне времени и пространства, Толстой же историчен. «Шекспир оскорбил в нем реалиста, и, может быть, в этом и ключ к объяснению жестокой критики, которой он подверг Шекспира... И надо правду сказать: Толстой показал своим произведением, что не одна только шекспировская торжественная типизация раскрывает жизнь в ее истине, что и будни, что и отдельное тоже глубоки и правдивы. Толстой не понял только, что обе дороги, и его, и шекспировская, одинаково ведут в единый Рим красоты и что, например, его Позднышев и Отелло Шекспира на разных языках, с разной силой и разными способами речи рассказывают одно и то же: о великом страдании и пафосе человеческой души».[18] Среди критиков были и такие, которые были склонны объяснить вражду Толстого к Шекспиру недоразумением, своеобразным озорством яснополянского старца. Евг. Безпятов, известный в начале XX столетия театральный критик, считал, что «Толстой не заслуживает отрицания в той же мере, в какой Шекспир не нуждается в утверждении, и статья Толстого вызывает лишь сожаления и досадное чувство ненужности. Толстой подходил к Шекспиру не как к источнику поэзии и художественного наслаждения, не с чистым сердцем, а вооруженный сухой догмой Кросби. Те силы, которые заставили Толстого отрицать собственные художественные произведения, кроме „Бог правду видит“ и „Кавказского пленника“, заставили писателя подменить объективный анализ драм английского драматурга шутовским, несерьезным и с громадными неточностями как в переводе, так и вообще в обращении с текстом — пересказом трагедий Шекспира».[19] По мнению критика, Толстой прав лишь в одном — в гипнотизации интеллигентного общества Шекспиром: «Шекспира у нас не знают, не читают, Шекспиром не интересуются, а успокаиваются на готовой школьной формуле».[20]

---

[16] «Педагогический сборник», 1907, июнь, стр. 522.

[17] См.: Ю. Айхенвальд. Этюды о западных писателях. М., 1910, стр. 4.

[18] «Русская мысль», 1907, № 2, стр. 33. Мысль о противоположности реализма Толстого и Шекспира разделяют и некоторые современные критики и литературоведы, например: Н. П. Верховский (Шекспир. 1564—1939. Сборник статей. Л.—М., 1939, стр. 93), П. С. Коган (Памяти П. Н. Сакулина. Сборник статей. М., 1931, стр. 112), В. Шкловский (Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, стр. 133).

[19] Е. Безпятов. Парадоксы Толстого о Шекспире. «Библиотека театра и искусства», 1907, кн. VI, стр. 3—30. И не только Кросби, но и некоторые русские защитники теории «аристократического Шекспира», например упомянутая в предшествующей главе М. Фришмут, могли оказать воздействие на точку зрения Толстого.

[20] Е. Безпятов. Парадоксы Толстого о Шекспире, стр. 26.

Однако для большинства русских критиков было очевидно, что вражда русского писателя к Шекспиру не может быть названа просто парадоксом, недоразумением, а имеет глубокие общественные, философские и эстетические предпосылки. «Книгу Толстого, — писала З. Венгерова, — принято называть парадоксом, интересным лишь для характеристики Толстого, но совершенно не для характеристики Шекспира. Это неверно».[21] И далее З. Венгерова указывает, что критика Толстого, по-своему чрезвычайно логичная, но доводящая все до крайнего выражения, до фанатичной проповеди, заключается в том, что он подходит к Шекспиру, к его романтическому творчеству с бытовыми требованиями, в Лире, например, его возмущает то, что простые чувства высказываются слишком отвлеченно поэтическими словами. Тут, конечно, неправ Толстой, потому что ставит требования, не входящие в цели автора. Лир, задуманный как трагический протест против несправедливости, не мог быть выражен в тех бытовых мотивировках, на которых настаивал Толстой, в той же степени, как такие бытовые мотивировки не соответствовали философскому замыслу «Гамлета». Обвиняя Шекспира в том, что он проповедует торжество умеренности и аккуратности, Толстой попал под влияние идей Гервинуса, и это обусловило многие ошибочные выводы Толстого.

Ф. Батюшков также отмечает в своей статье «Шекспир и Л. Толстой»,[22] что усилиями некоторых зарубежных критиков, в частности Гервинуса, истинный облик творчества английского реалиста-драматурга был искажен настолько, что непосредственное восприятие его крайне затруднено. Все это отразилось в значительной степени на отрицательных суждениях Толстого о Шекспире — Толстой часто пользуется аргументами Гервинуса и его коллег, но с другим зна́ком. Конечно, Толстой дал субъективно одностороннюю оценку творчества Шекспира, не считаясь с условностями эпохи, ибо он враг всякой условности. Но ведь в этом повинны в значительной степени именно немецкие комментаторы Шекспира, которые рассматривали драмы Шекспира вне времени и пространства, видели в них только выражение «вечных истин», и Толстой полемизирует не столько с Шекспиром, как с Гервинусом, особенно там, где речь идет о сущности миропонимания Шекспира.[23]

Подробному разбору подверг статью Толстого о Шекспире В. П. Кранихфельд. Основную причину враждебности русского писателя к создателю Гамлета и Лира критик видит в путаности политических взглядов Толстого, в несостоятельности форм примененного им анализа, в результате чего от драм Шекспира, например от «Короля Лира», остался один опустошенный остов. «Толстой в наивном изумлении рефлектирует над ним: отчего на лице его не играет румянец, о котором так много говорили и пи-

[21] З. А. Венгерова. Лекция о Шекспире. ИРЛИ, Архив З. А. Венгеровой и Н. М. Минского, ф. 39, оп. 438, № 32.

[22] «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 33—45.

[23] Ч. Ветринский (В. Е. Чешихин) тоже говорит о зависимости Толстого от «бесплодных мудрствований» немецких шекспирологов (Ч. Ветринский. Шекспир в России, стр. 75).

сали? Отчего в глазных впадинах не светится пламя страсти? Отчего он неподвижен? Отчего он холоден и сух? .. Оттого, Лев Николаевич, что вы показываете нам не драму, а безжизненный скелет ее».[24]

Другие критики были склонны рассмотреть статью Толстого о Шекспире более спокойно, без излишнего полемического задора, считая, что антишекспировская позиция русского писателя не является неожиданностью, а продолжает выраженные в других трактатах Толстого мысли об искусстве. Таков смысл статей В. Астрова,[25] А. Р. Кугеля,[26] Н. Гольденвейзера,[27] А. И. Южина (Сумбатова),[28] Александра Блока.[29]

В статье Ф. Батюшкова содержится одно замечание, заслуживающее более внимательного рассмотрения. Батюшков считал, что между эстетикой и поэтикой английского и русского писателей существуют не только резкие расхождения, но и некоторые общие черты; «поэтика Шекспира чисто реалистическая, и на этой почве Шекспир и Толстой гораздо ближе друг к другу, чем можно заключить из рассуждения Льва Николаевича. Они близки и в некоторых технических приемах творчества, которые Толстой, оставаясь искренним, не мог не почуять у своего великого „антагониста", каким он хотел представить Шекспира; близки, почти родственны и в изображении сильных душевных эмоций. Разве в чисто художественных образах Толстого — например, в „Крейцеровой сонате", в некоторых сценах „Власти тьмы" — не чувствуется это сродство, и разве мы не выражаем высшей хвалы Толстому признанием чисто шекспировской силы за этими созданиями русского художественного гения? Шекспир и Толстой только по недоразумению могут показаться антагонистами: они оба из одной великой семьи гениев человечества».[30] Действительно, статья «О Шекспире и о драме» далеко еще не определяет в полной степени истинного отноше-

---

[24] «Современный мир», 1907, № 2, стр. 78.

[25] В. Астров. Толстой и Шекспир. «Рампа», 1908, № 3, стр. 38—39.

[26] «Театр и искусство», 1910, № 46, стр. 874—877.

[27] Там же, 1907, № 6, стр. 102—104.

[28] А. И. Сумбатов, Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1909, стр. 602.

[29] По мнению поэта, когда читаешь слова статьи Толстого о Шекспире, «испытываешь то же, что испытываешь, стоя на высоком холме в зимнюю вьюгу. Когда внизу, в долине, раздаются понятные нам тихие и страдательные слова о „театре мира и красоте без слез", — здесь, на вышине, непонятно захватывает дыхание. Пронзительная вьюга так же спокойна, как слова семидесятилетнего мудреца, единственного гения, живущего теперь в Европе, гения без пафоса: „писать может только тот, кому есть что сказать людям".

«Так Толстой развенчивает Шекспира и говорит о должном искусстве. Спорить с ним все равно, что спорить со снежным ветром. Ведь мы смотрим на Толстого и на Шекспира из каких-то бесконечных далей, зрением слабым; и разве мы умеем проникнуть в тайный смысл их простых речей? Или обойти их? Может быть, нас сменят люди, которые не пленятся ими, но пленятся чем-то иным, что мы не знаем и что еще дальше и выше, чем Шекспир и Толстой.

«Мы не можем забыть ни Макбета, ни Анну Каренину. Их дыханием мы живем, без него не хватит сил не умереть. Потому мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце» (А. Блок. О драме. «Золотое руно», 1907, № 7—9, стр. 124).

[30] «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 45. См. также: Н. Россов. Христиании и язычник. «Рампа и жизнь», 1909, № 22, стр. 573—574.

ния Толстого к Шекспиру и не дает тем более права на безоговорочное отрицание возможности творческого воздействия реализма Шекспира на формирование мировоззрения и художественного метода Толстого. Толстой, пытаясь сокрушить авторитет Шекспира, не мог не видеть несомненные достоинства его пьес, порой высоко оценивая их необыкновенную сценичность, их подлинную театральность. Отдельные отзывы Толстого о Шекспире резко противоречат основной идее его статьи «О Шекспире и о драме». Даже в годы, непосредственно предшествовавшие работе над этой статьей, Толстой порой положительно отзывался о творчестве английского драматурга. Т. Н. Селиванов, например, приводит слова Толстого, сказанные в 1898 г.: «Почему вы не ставите для народа Шекспира? Может быть, вы думаете, что народ Шекспира не поймет? Не бойтесь, он не поймет скорее современной пьесы из чуждого ему быта, а Шекспира народ поймет. *Все истинно великое* народ поймет».[31] А. Б. Гольденвейзер в своих воспоминаниях приводит еще одно характерное, относящееся к 1902 г. высказывание Толстого о Шекспире: «Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий действует и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом. И слава богу, потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы, а теперь совершенно наоборот».[32] А. П. Чехов при встрече с П. П. Гнедичем в конце 1900 г. рассказал последнему: «Он (Толстой, — *Э. З.*) мне раз сказал: „Вы знаете, я терпеть не могу Шекспира, но ваши пьесы еще хуже. Шекспир все-таки хватает читателя за шиворот и ведет его к известной цели, не позволяет свернуть в сторону. А куда с вашими героями дойдешь? С дивана, где они лежат, до чулана и обратно?“».[33]

В сознании писателя все время происходит сложная борьба. Художественное его чутье как бы стихийно восстает против заданной цели — опровергнуть Шекспира во имя ложного идеала религиозной литературы. В этом отношении поучительно сопоставить черновые варианты «О Шекспире и о драме» с окончательной редакцией статьи. Приведя эти черновые варианты в своей публикации «Из рукописей статьи „О Шекспире и о драме“»,[34] Е. С. Серебровская справедливо указывает, что, считая Шекспира одним из основных виновников выделения «исключительного искусства высших классов от народного искусства», Толстой вместе с тем положительно относился к некоторым сторонам художественного мастерства английского драматурга. Наиболее высоко ценил Толстой умение

---

[31] Лев Толстой об искусстве и литературе, т. II, стр. 247.

[32] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 114. К. Ломунов замечает по поводу этой реплики: «Из этих слов Толстого очевидно, что его отношение к Шекспиру далеко не исчерпывается одним „отрицанием“. Да и в статье „О Шекспире и о драме“ Толстой не только „отрицает“ и критикует Шекспира, но и говорит о серьезных достоинствах его драматургии» (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. М., 1960, стр. 39—40). К аналогичным выводам пришел и С. Брейтбург в статье «Толстой за чтением и на представлении „Гамлета“» («Интернациональная литература», 1940, № 11—12).

[33] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I, стр. 534.

[34] «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, М., 1961.

Шекспира выражать движение чувств. В этом Шекспир, по мнению Толстого, «был великий мастер». «Шекспир, — пишет Толстой, — умел в своих драмах особенно хорошо вести сцены, в которых выражались движения чувств». Сцена Лира с дочерьми, «когда он колеблется между гневом, гордостью, сознанием своей слабости, надеждой на Регану и готовящимся отчаянием, есть образец этого мастерства».

Как достоинство Шекспира Толстой отмечает его умение восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевное состояние, благодаря чему драмы Шекспира на сцене «имели преимущество не только перед драмами своих сверстников, но и теперь имеют преимущество перед современными драмами». Толстой отмечает «очень ярко очерченные характеры» (Лира, леди Макбет, Отелло, Яго и особенно Фальстафа), хотя в то же время ошибочно полагает, что характеры этих лиц в новеллах и старинных драмах даны сильнее и ярче, чем у Шекспира.

Большим достоинством пьес Шекспира Толстой признает «драматическое положение лиц», которое «является в самой сильной степени в драме Лира». Отмечает Толстой и «умные речи», которые Шекспир вкладывает в уста своих героев (монолог Лира о наказании, Гамлета о жизни и смерти, речь Антония над трупом Цезаря и др.). «Хороши иногда целые речи, иногда только изречения»; «хороши меткость и смелость речей и изречений».[35]

В окончательной редакции Толстой эти одобрительные оценки, противоречащие, естественно, всему идейному направлению статьи «О Шекспире и о драме», или вовсе исключает, или сводит на нет критическими дополнениями и оговорками. Например, в первой редакции мы читаем: «Достоинство драм Шекспира — это очень ярко очерченные характеры, но не только не всех, а только некоторых удавшихся ему лиц: таковы — взбалмошного Лира,[36] Отелло, Яго, Шейлока, Ричарда III и особенно Фальстафа. Лица эти особенно выступают из огромного количества бесцветных лиц Шекспира, представляющих только ярлыки злодеев, невинно страждущих или мнимо поэтических женских всех одинаковых фигур Корделии, Юлии, Дездемоны и др.».[37] В окончательной редакции это место выражено в следующих словах: «Обыкновенно утверждается, что в драмах Шекспира особенно хорошо изображены характеры, что характеры Шекспира, несмотря на свою яркость, многосторонни, как характеры живых людей, и, кроме того, что, выражая свойства известного человека, они выражают и свойства человека вообще. Принято говорить, что характеры Шекспира есть верх совершенства. Утверждается это с большой уверенностью и всеми повторяется, как непререкаемая истина. Но сколько я ни старался найти подтверждение этого, в драмах Шекспира я всегда находил обратное... Совершенство, с которым Шекспир изображает характеры, утверждается преимущественно на основании характеров Лира, Корделии, Отелло, Дездемоны, Фальстафа, Гамлета. Но все эти характеры, так же как

[35] Там же, стр. 487.
[36] Далее зачеркнуто: «злодейки леди Магбет».
[37] «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, стр. 490.

и все другие, принадлежат не Шекспиру, а взяты им из предшествующих ему драм, хроник и новелл. И все характеры эти не только не усилены им, но большей частью ослаблены и испорчены».[38]

Или другой пример. Отмечая искусство Шекспира передавать сложные чувства героев при помощи восклицаний, жестов, повторений слов, Толстой пишет в черновой редакции: «И этими приемами драмы Шекспира на сцене имели преимущество перед драмами не только своих сверстников, но и теперь имеют преимущество перед современными драмами, в которых вместо настоящих драматических эффектов, выражения чувства все внимание направляется на обстановку».[39] В окончательной редакции эта мысль звучит уже совершенно иначе: «Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящие в действующих лицах. Так, во многих местах лица Шекспира вместо слов только восклицают или плачут, или в середине монолога часто жестами проявляют тяжесть своего состояния... или в минуту сильного волнения по несколько раз переспрашивают и заставляют повторять то слово, которое поражает их, как это делает Отелло, Макдуф, Клеопатра и др. Подобные умные приемы изображения движения чувства, давая возможность хорошим актерам проявить свои силы, часто принимались и принимаются многими критиками за умение изображать характеры».[40]

Антиисторический и субъективный подход Толстого к творчеству Шекспира очевиден. Он видел в нем писателя, в драмах которого будто бы начался процесс отделения искусства от эстетических потребностей народных масс. Ошибка русского писателя заключалась в том, что вместо того, чтобы критиковать общественные условия, мешающие народу пользоваться ценностями культуры, он критиковал и в конечном итоге отвергал сам эти ценности.[41]

Осуждая в своей статье драмы Шекспира, как драмы «без всякого не только религиозного, но и нравственного содержания», Толстой предал анафеме и все те «бессодержательные» драмы, которые, как он предполагал, были созданы в подражание английскому драматургу, «каковы драмы Гете, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина, хроники Островского, Алексея Толстого и бесчисленное количество других более или менее известных драматических произведений, наполняющих все театры и изготовляемых подряд всеми людьми, которым только приходит в голову мысль и желание писать драму».[42] Короче говоря, Толстой в результате своих религиозных и эти-

---

[38] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 238—240.

[39] «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, стр. 493.

[40] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 249—250.

[41] «Сделав свои верные наблюдения, Толстой делает не только правильный вывод, что существующее и для народа чрезвычайно невыгодное положение вещей должно измениться, но тот ошибочный вывод, будто при оценке всех культурных благ следует исходить только из нынешнего положения вещей и из того отношения к культурным приобретениям, какое в настоящее время существует в народе» (В. Ф. Асмус. Мировоззрение Толстого. «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, стр. 43).

[42] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 270.

ческих исканий пришел к отрицанию всего мирового реалистического искусства, в том числе и собственного художественного творчества. Объясняя появление всей «безрелигиозной драматургии прямым влиянием Шекспира, Толстой отнес к ней и свои собственные пьесы, имея в виду «Власть тьмы» и «Плоды просвещения».[43] К. Н. Ломунов поэтому справедливо замечает: «Трудно переоценить значение этого признания. Выходит, что Толстой не только критиковал Шекспира, но и учился у него драматическому искусству. Он был очень далек от Шекспира, когда пытался создавать религиозно-назидательные пьесы типа „Петра Хлебника" и „Аггея". Но плоды изучения Толстым шекспировской драматургии с полным основанием отметили в его драме „Власть тьмы" такие поклонники Шекспира, как В. В. Стасов, И. Е. Репин и другие. Эта драма написана с поистине шекспировской смелостью и глубиной в изображении человеческих страстей, в показе острейших столкновений и борьбы».[44]

Ирония судьбы в том и заключалась, что трудно найти писателя XIX в., которого чаще Толстого сравнивали и сопоставляли с Шекспиром. О «шекспировском духе» в сочинениях Толстого говорил Флобер Тургеневу,[45] а В. В. Стасов считал, что Толстой — единственный писатель во всем мире, которого можно поставить рядом с Шекспиром.[46] С Шекспиром сравнивает Толстого журналист Дж. Макейль,[47] ему вторят другие зарубежные писатели и критики. «Я склонен думать, — писал Дж. Голсуорси, — что Толстой должен быть поставлен рядом с Шекспиром».[48] Кларенс Деккер указывал, что реализм Толстого не является реализмом лежащих на поверхности жизни обыденных деталей, это — более высокий реализм высокоинтеллектуальной духовной правды, реализм «Отелло» и «Гамлета».[49] Э. Диллон в книге «Граф Лев Толстой» писал, что при всем сходстве русского и английского писателей первый вытеснил второго с его места в храме литературы.[50] Т. Спенсер в книге «Шекспир и природа че-

[43] «Пускай не думает читатель, что я исключаю написанные мной случайно театральные пьесы из этой оценки современной драмы. Я признаю их точно так же, как и все другие, не имеющими того религиозного содержания, которое должно составлять основу драмы будущего» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 35. стр. 270).

[44] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II, 1960, стр. 49.

[45] См.: Г. Флобер, Собрание сочинений, т. VIII, М., 1938, стр. 506.

[46] См.: А. И. Поповкин. В. В. Стасов о Толстом — художнике и публицисте. «Яснополянский сборник», Тула, 1955. В. В. Стасов писал также о «Власти тьмы»: «Ничего подобного я не читал много, много лет, с самых тех пор, когда я первый раз прочитал Лира, Отелло и все подобное. Потому что вы для меня с этою драмою ни на один вершок не ниже этого человека — Шекспира» (Л. Толстой, Полное собрание художественных произведений, т. XI, М.—Л., 1930, стр. 475).

[47] См.: М. П. Алексеев. Русские классики в литературах англо-романского мира. «Звезда», 1944, № 5—6, стр. 105. «Единственная классическая трагедия, которую в дробности, частичности и множественности источников драматического страдания можно сравнить с „Властью тьмы", это — „Макбет"», — писал в свою очередь А. Р. Кугель (в кн.: Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1934, стр. 88).

[48] Lettres from J. Galsworthy 1900—1932. London, 1934, p. 37.

[49] См.: Cl. Decker. The Victorian conscience. New York, 1952, p. 134.

[50] См.: E. J. Dillon. Count Leo Tolstoy. A New Portrait. London, 1933.

ловека», сопоставляя искусство Шекспира и Толстого, замечает, что они оба трактуют человеческий опыт, но что перед Толстым стояли несравненно более сложные задачи, так как в ранние периоды истории человечества было значительно проще, чем в XIX столетии, представить себе человеческие взаимоотношения и тогда еще не возникли многие из тех сложнейших вопросов, над решением которых бьются Пьер Безухов и другие герои «Войны и мира».[51]

Неоднократно встречаются в литературе о творчестве Л. Н. Толстого предположения о сходстве некоторых образов книг последнего с персонажами шекспировских драм, что допускает мысль об определенной преемственной связи между ними. П. П. Гнедич, работая по поручению С. А. Венгерова над переводом «Зимней сказки», например, обратил внимание на сходство Леонта с Позднышевым.[52] Я. А. Боткин в своем специальном исследовании «Преступный аффект как условие невменяемости» тоже указывает на определенное сходство, вплоть до деталей, в образах Отелло и Позднышева.[53] Н. К. Михайловский в статье «Еще о толпе» (1893) устанавливает аналогию между народными сценами в шекспировских трагедиях и хрониках не только с отдельными массовыми сценами в «Борисе Годунове», но и в «Войне и мире».[54] С. М. Михоэлс идет еще дальше в своем утверждении, что шекспировское влияние сказалось не только в художественной практике Толстого, но и в его философско-этических взглядах: «В известном смысле философия Лира близка толстовству: как и Толстой, Лир находит смысл существования внутри человека, как и Толстой, он только во внутреннем мире находит подлинные ценности. Но толстовское стремление к самоусовершенствованию ему чуждо, как и проповедь любви к ближнему. Король Лир никогда не подставил бы левой щеки, если бы его ударили по правой. Его „я“ типично феодальное „я“. Это мудрость, но мудрость не героическая, а скорее экклезиастическая, библейская: „все суета сует, только я есмь“. Это — эгоцентризм, возведенный в принцип».[55]

Конечно, в этом настойчивом сопоставлении русского и английского писателей есть своя закономерность. Это не только стремление определить масштабы, охарактеризовать величие двух художников слова, олицетворяющих две высшие точки зрения мировой литературы — культуры эпохи

---

[51] См. Th. Spenser. Shakespeare and the Nature of Man. New York—Cambridge, 1945, pp. 214—215.

[52] «Меня поразило при переводе сходство Леонта о Позднышевым. До чего близко! .. Я никогда не решался сказать это Толстому, зная его ненависть к Шекспиру. Впрочем, полагаю, что ненависть была дутая, — „дух противоречия“ был развит в графе с юных лет: он спорил только потому, что так думают все. Его крутой затылок доказывает упрямство мысли. Так говорят френологи и московские нянюшки» (П. П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. Л., 1929, стр. 296).

[53] Я. А. Боткин. Преступный аффект как условие невменяемости (Анализ преступления Отелло и Позднышева). Вступительная лекция в курсе судебной психопатологии. М., 1883.

[54] Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, т. II, СПб., 1907, стр. 408.

[55] С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., 1960, стр. 105.

Возрождения и культуры нового времени, но и попытка уловить внутреннее родство, преемственную связь двух этапов эволюции мирового реалистического искусства.[56] И нет ничего удивительного в том, что эта связь не является прямой, непосредственной, а усложнена моментами отрицания, даже антагонизма. Нет также ничего удивительного в том, что сходство образов английского и русского писателей выступает порой в очень смутных очертаниях — шекспировское мастерство пришло к Толстому не столько через непосредственное общение с миром искусства Шекспира, сколько в глубоко опосредствованном и трансформированном виде — через творчество Дефо, Свифта, Диккенса, Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Островского и других зарубежных и русских писателей.

Резкость суждений Л. Н. Толстого о Шекспире в значительной степени объясняется тем, что эти суждения, как и вся эстетическая система русского писателя, сформировались в упорной борьбе Толстого с декадентами и проповедуемой ими формулой «искусство для искусства», зиждились на толстовском требовании искусства для народа, на определении искусства как средства общения между людьми и их воспитания (в данном случае, правда, в религиозном понимании). Л. Н. Толстой, конечно, ниспровергнуть Шекспира не мог, но объективно отрицание творчества величайшего реалиста мировой литературы вылилось в восхваление именно реализма, пусть даже в упрощенном, крестьянски-патриархальном понимании, в отрицание тех антиреалистических тенденций, которые в годы столыпинской реакции получили такое широкое распространение среди русской интеллигенции.

Большинство представителей декадентства, внешне признавая Шекспира, порой даже подражая ему и, во всяком случае, апеллируя к нему в своих программах и манифестах, по существу понимало творчество английского драматурга в искаженном, стилизованном, одностороннем виде, в свете своих идеалистических идей. И это было значительно опаснее, чем нападки Л. Н. Толстого.

В 1908 г. в Петербурге вышла в свет книга «Театр. Книга о новом театре» — сборник статей А. Луначарского, Е. Аничкова, Вс. Мейерхольда, В. Брюсова, А. Белого и других авторов. Все эти статьи, очень разные по своим философским, политическим и эстетическим взглядам, ставили себе одну цель: выявить сущность пресловутого «кризиса театра»,

[56] На сходство некоторых элементов творчества Толстого и Шекспира указывал, например, Дж. Гибиан в книге «Толстой и Шекспир». «В творчестве великого русского реалиста, — пишет он, — имеется много качеств, заставляющих читателя видеть сходство с Шекспиром: выраженный в нем дух жизни, верность и непосредственность видения и искусство живой характеристики. Быть может, наиболее замечательная и одновременно наименее четко определяемая характерная особенность, объединяющая этих двух авторов, — это их преданность истине» (G. Gibian. Tolstoj and Shakespeare. s'-Gravenhage, 1957, p. 3).

о котором так много говорили и писали, определить пути развития театра в будущем, осознать проблему связи между прошлым и настоящим, проблему классического наследства, интерпретировать ее в связи с новыми веяниями времени. Естественно, что в решении всех этих вопросов нельзя было обойти творчество Шекспира, и действительно имя английского драматурга в той или иной связи упоминается почти во всех статьях «Книги о новом театре». Слова Просперо из «Бури», открывающие статью А. Луначарского «Социализм и искусство», являются своеобразным эпиграфом ко всей книге в целом.

Характерно, что теоретики русского декаданса своему отношению к проблеме культурного наследства в целом, и к творчеству Шекспира в частности, пытались придать некоторое внешнее сходство с взглядами Л. Н. Толстого, объявив русского писателя чуть ли не своим единомышленником. С. Рафалович, например, в статье «Эволюция театра» готов принять исходные позиции толстовской вражды к Шекспиру, отвергая лишь выводы, сделанные Толстым по отношению к английскому драматургу: «Объяснение этого, на первый взгляд необъяснимого явления в том, что гениальный Толстой с особой чуткостью, присущей ему, почувствовал то, что пока только смутно намечается; уловил новое наставление, зарождающееся в глубинах человеческого духа, творящего культуру. Предчувствуя, осязая необходимость слияния, он резко ощутил отличительное свойство современной культуры: ее обособленность. Но вместо того чтобы признать ее историческую необходимость и, начертив ее прошлый путь, указать дальнейшее ее направление, он в своем нетерпении и в своей непримиримости предпочел сразу и целиком отвергнуть ее во имя новой».[57] Сам С. Рафалович не склонен к такому безоговорочному и безусловному отрицанию. Он готов даже принять Шекспира, как и других великих писателей прошлого, но стилизованного под мистерию средневековья. Там — истоки драмы, туда надо и возвращаться театру будущего.

К такой стилизации «под Шекспира» по существу призывает и В. Брюсов в статье «Реализм и условность на сцене». Исторически, считает он, условность на сцене предшествовала реализму. Целиком условен был античный театр, условны были постановки средневекового театра, театра времен Шекспира и времен Корнеля. Только к последней четверти XIX в. относятся попытки сделать из сцены как бы зеркало, в котором точно отражается действительность (мейнингенцы, Антуан во Франции, Московский Художественный театр). А театр, как и любое другое искусство, основан на иных принципах и не терпит полного воспроизведения действительности хотя бы потому, что из множественности жизни выделяет лишь один элемент и в нем ищет отражения целого. «Шекспир рисует развитие ревности Отелло, но ничего не говорит, каких взглядов придерживается Отелло как полководец».[58] Искусство всегда сокращает действительность, являя нам одну ее сторону. К тому же слишком реалистическое оформле-

---

[57] Театр. Книга о новом театре. Сборннк статей. СПб., 1908, стр. 236—237.
[58] Там же, стр. 254.

ние и слишком реалистическая игра актеров отвлекают от действия, являясь самостоятельными искусствами, самостоятельными художественными произведениями. И реализм мейнингенцев, Антуана и Станиславского вызвал естественную реакцию, привел к резкому повороту к нарочито «условному» театру, к желанию дать вместо реалистического изображения места действия намек, вместо реалистического изображения чувств и переживаний — условные жесты, вместо действительности в целом — только символ. Ни первое решение — реалистическое, ни второе — символическое полностью Брюсова не устраивают. Он предлагает третий путь, путь возвращения к естественно-условному театру: «Древние эллины, обладающие тонким художественным чутьем, заставляли актеров играть на фоне подлинного здания. Во времена Шекспира актеры играли на фоне ковров и занавесок, которые и не выдавались ни за что иное. Ни зрителям античного театра, ни зрителям театра шекспировского не составляло труда силою воображения представить и Скифию, край земли, где приковывают к скале Прометея, и облака, куда перенес место действия Аристофан в „Птицах", и все те дворцы, хижины, прибрежье, леса и горы, которые с синематографической быстротой сменяются в трагедиях Шекспира. Попытки, сделанные некоторыми немецкими и русскими театрами, играть Шекспира и античные драмы на двойных сценах, а также опыты французских открытых театров с неподвижными декорациями показали, что и для современного зрителя такое усилие воображения нетрудно. После явной неудачи всех „реалистических" и quasi-„условных" постановок пора решительно обратиться к приемам театра античного и шекспировского. Только тогда мы вернем искусство сцены тому, кому оно принадлежит по праву, — художественному творчеству артистов».[59]

Ни В. Брюсов, ни А. Белый (в статье «Театр и современная драма») не согласны с теми крайними утверждениями, которые были высказаны некоторыми представителями декадентства, что театр или должен совсем погибнуть в XX в., или же должен возвратиться к священнодействию и жертвоприношению, откуда он и произошел (так, например, считали и С. Рафалович, и В. И. Иванов). Но, признавая на словах реализм Шекспира, они признавали лишь его внешнюю оболочку, отрицая его сущность. А. Белый считал сцену воплощением мечты. Вымысел закрадывается в душу и переходит в жизнь. Жизнь проверяется вымыслом. «Образы вымысла, как вампиры, пьют кровь жизни — и вот они рядом с вами — Лир, Офелия, Гамлет! .. Попробуйте вычеркнуть из вашей жизни Гамлета, Лира, Офелию, и станет беднее ваша жизнь. А между тем и Лир, и Офелия только призраки. Творческая идея становится для вас жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь. Почему это так? Не потому ли, что вы спали глубоким сном, а вымысел разбудил вас к жизни».[60] Творчество царствует над познанием. Только в творчестве — свобода. И совсем не надо возвращаться к религиозному театру прошлого или стремиться

[59] Там же, стр. 258—259.
[60] Там же, стр. 264.

к символам Ибсена, который сознательно срывает покров с видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости. «Не то в драме Шекспира. Там символизм непроизвольный, или слишком аллегорический, как например в „Буре“. Драма Шекспира изображает глубоко реальные действия страсти, ревности. Там символизм — непроизвольная радуга над водопадом реального. Символизм радугу превращает в солнечный луч, солнечный луч приводит к солнцу — к той реальности, которая сотворила и землю и водопад. Реальная драма луч символизма приводит к водопаду реальности. Символическая драма превращает луч в необходимое условие, созидающее водопад».[61] Символический театр современности — анахронизм. «Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира».[62]

Социально-классовая неоднородность русского декадентства, пожалуй, нигде не выразилась так явно, как именно в его отношении к классическому реалистическому наследству, в частности к Шекспиру. Особенно характерна позиция его правого крыла, группирующегося вокруг салона Д. Мережковского и З. Гиппиус.

Мережковский внешне вполне одобрительно относился к английскому драматургу. Противопоставляя его объективность субъективности Толстого, он отдает предпочтение первому — во всяком случае на словах. Во всех произведениях Толстого Мережковский видит одну единственную личность, одного единственного героя, его самого. От Николеньки до старца Акима, от Левина до Пьера Безухова, от Платона Каратаева до дяди Ерошки — все это он — Толстой. Лицо его отражается во всех этих лицах, как в зеркале, разлагается на все лица, как белый луч света на многоцветную радугу. Толстой не терпит инакомыслящих и всех, осмеливающихся восстать против его строя мыслей, беспощадно казнит. Всякому, кто не хочет быть Толстым, Толстой сурово мстит. «Вот отчего ненавидит он или, может быть, просто не видит Шекспира. Ведь главная тайна шекспировского гения есть тайна иной, чужой, отдельной, ни на кого не похожей, единственной человеческой личности. Все толстовские герои, вернее „анти-герои“, живут в нем, для него; все герои Шекспира живут помимо его, сами для себя. Без Толстого нет Левина, без Шекспира Гамлет есть; Толстой заслоняет Левина, Шекспир заслоняется Гамлетом. Толстой жертвует себе своими героями; Шекспир жертвует собою своим героям. Все движение Толстого центростремительно, от „не я“ к „я“; все движение Шекспира центробежное, от „я“ к „не я“; Толстой берет, Шекспир дает. Толстой — наиболее мужественный, Шекспир — наиболее женственный, Толстой самовластнейший, Шекспир свободнейший из гениев, Толстой не понял Шекспира, Шекспир понял бы Толстого».[63]

---

[61] Там же, стр. 279.

[62] Там же, стр. 288.

[63] Д. Мережковский. Лев Толстой и революция. Полное собрание сочинений, т. XVI, М., 1914, стр. 154.

Но в то же время Д. Мережковский подчеркивает, что объективизм Шекспира не доступен толпе. В этом отношении английского писателя далеко превосходит Кальдерон, который понимает толпу так же, как толпа понимает его, ибо он не стремится быть выше своих современников, делит с ними веру и предрассудки, беспредельность чувства и ограниченность знаний. Кальдерон, по мнению Д. Мережковского, воплощение народной души, его гений — национально ограниченный. А у Шекспира мы встречаем уже безграничную свободу, он вполне понимает толпу, но толпа понимает его лишь отчасти.[64] И уже по одному этому, считает Мережковский, Шекспир не может воздействовать на русскую культуру и общественную жизнь XX столетия. Не случайно в поэме Мережковского «Вера» (1891) Климов в ответ на слова Сережи Забелина, что за ним — весь Запад, вся наука, Шекспир и Байрон, сердито возражает:

Старый хлам!
Есть многое важней литературы:
Возьми народ, — какая свежесть там,
Какая сила! Будущность культуры
Принадлежит рабочим, мужикам. . .
Эстетика — черт с нею! . . Надоела. . .
Нам надо пользы, и добра, и дела.[65]

К. Д. Бальмонт, как и Д. Мережковский, предпочитает Шекспиру-реалисту Кальдерона-мистика, считая последнего одним из предшественников символической поэзии. «Гений Испании, — пишет он, — мистичен и от земного стремится к сверхземному. Гений Англии предан Земле и за пределами земного по большей части ощущает лишь угрюмое и грозное молчание».[66] Но одновременно Бальмонт более положительно, чем Мережковский, оценивает возможности воздействия английского драматурга, как и многих его соотечественников, на русскую культуру: «Автор Пиквикского клуба, автор Манфреда и особенно создатель Гамлета, давно пользуются в России такой любовью, как будто они были нашими родными писателями, и мне не раз приходилось встречать русских, которые более внимательно ознакомились с произведениями Байрона и Шекспира, чем с произведениями того или другого русского поэта».[67] Бальмонт видит здесь определенное сходство английского и русского поэтического темперамента: «То, что английскому гению нашептало неисчерпаемое вечное море, со всех сторон окружающее его окутанную дымкой родину, нам, русским, невнятно нашептывают наши бесконечные леса и степи, неоглядные, как морская гладь, монотонные и вечно разнообразные в оттенках, как равнина морей».[68] Далеко идущие в этом отношении выводы делает В. Брюсов. По мере того как он под воздействием предреволюционного общественного подъема постепенно отходит от символизма и старается сделать свою поэзию достоянием широких слоев читателей, писать «для всех», он приходит

---

[64] См.: Д. Мережковский. Кальдерон. Полное собрание сочинений, т. XVII, 1914, стр. 83.
[65] Д. Мережковский, Полное собрание сочинений, т. XXIII, 1914, стр. 96.
[66] К. Д. Бальмонт. Горные вершины, кн. I. М., 1904, стр. 14.
[67] Там же, стр. 60.
[68] Там же.

к все более высокой оценке реалистического мастерства Шекспира и глубины его влияния на русскую литературу.[69]

Большую роль сыграл Шекспир в формировании поэтического облика Александра Блока.

Страсть к Шекспиру обозначилась у него еще в юношеском, пятнадцатилетнем возрасте.[70] Блок зачитывался «Ромео и Джульеттой», стал изучать роль Ромео, исполнял ее в Шахматове.[71] Декламировал он также монолог Гамлета «Быть или не быть?», из «Отелло» рассказ перед сенатом.[72] В 1898 г. юноша Блок в Шахматове ставит сцену у балкона из «Ромео и Джульетты». В этих шекспировских образах Блок находил отклик своим еще неясным, смутным стремлениям к большим страстям, мыслям и чувствам.

Позже увлечение ролью Ромео сменилось более длительным и глубоким увлечением ролью Гамлета, которую Блок не раз исполнял на любительских спектаклях в имении Менделеевых Боблове в 1898 г.[73] Чисто юношеское влечение к Шекспиру крепнет, приобретает более осознанные формы. Шекспир становится для Блока истинным наставником и учителем, помогает понять гнет «русской духоты», какая накопилась за годы реакции в стране. Шекспир пленяет поэта возвышенностью чувств, образами молодых героев. В их словах Блок находит созвучия и своим переживаниям. Он обретает в их лице друзей, с которыми можно бессознательно слиться.[74] Уже не только музыка поэтического слова Шекспира, а глубокая его мысль привлекает Блока. В письме из Берлина от 18 сентября 1911 г.[75] Блок замечает: «Ужасно много разговаривает Гамлет, вчера это

---

[69] Проблема воздействия творчества Шекспира на русскую культуру широко обсуждалась в критике первых двух десятилетий XX в. Пространно комментировался, например, труд лильского профессора Андре Лиронделя «Шекспир в России» (см.: Е. Бошняк. Шекспир в России. «Голос минувшего», 1913, № 12; Ч. В‹етрин›ский. A. Lirondelle. Shakespeare en Russie. 1748—1840. Paris, 1912. «Вестник Европы», 1913, № 9; И. А. Шекспир в России. «Библиотека театра и искусства», 1914, кн. IV). Часть работы Э. Дюшена о творчестве М. Ю. Лермонтова (Париж, 1910), посвященная изучению связи творчества русского поэта с английской литературой, была переведена на русский язык (Э. Дюшен. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской н западноевропейским литературам. Казань, 1914). О связи творчества А. С. Пушкина с Шекспиром писал в своей работе М. М. Покровский (см. выше, стр. 163). (Рец.: «Вестник Европы», 1907, № 12). См. также: М. М. Покровский. Очерки по сравнительной истории литературы. «Научное слово», 1904, кн. V; Н. Н—в. Вокруг Шекспира. «Театр и искусство», 1916, № 17.

[70] См.: М. А. Бекетова. Александр Блок и его мать. Л.—М., 1925, стр. 63. В «Признании», написанном 21 июня 1897 г., Блок называет своим любимым занятием театр, любимым поэтом-нностранцем — Шекспира, а среди героев последнего особо выделяет Гамлета (см. там же, стр. 67). См. также: М. А. Бекетова. Александр Блок. Л., 1930, стр. 56; Письма Александра Бекетова. Л., 1925, стр. 12.

[71] См.: М. А. Бекетова. Александр Блок и его мать, стр. 65—66.

[72] Там же, стр. 70—72.

[73] Там же, стр. 72—73 и 80—81.

[74] См.: Н. Волков. Александр Блок и театр. М., 1926, стр. 4.

[75] А. Блок видел в Берлине «Гамлета» у Рейнгардта с Моисси в заглавной роли и писал по этому поводу: «Очень талантливый актер. Это — берлинский Качалов, только помоложе и потому — менее развит. . . Несколько мест у него было очень хо-



А. Блок в роли Гамлета. Фотография. 1898.
Пушкинский Дом.

было мне не совсем приятно, хотя это естественный процесс творчества и английского и нашего Шекспира; все благородство молчания и аристократизм его они переселяют в женщин — и Офелия и Софья молчаливы; оттого приходится молчать принцам — Гамлету и Чацкому, как страдательным лицам; но я предпочел бы, чтобы они были несколько „воздержаннее на язык"».[76]

Для Блока надвигается полоса новых переживаний. Приближается революция, и поэт не мог не слышать гула разбуженной России, не мог больше оставаться затворником в мире своих романтических личных переживаний, не мог больше оставаться только влюбленным Ромео и только рассуждающим Гамлетом. Блок ищет в образах Шекспира уже не слова, а глубоко скрытый смысл человеческого существования, ищет деяния, а не слова. «Замечаю, — писал Блок еще в 1907 г., — что цитирую все Шекспира. Люблю его глубоко, и, может быть, глубже всего — во всей мировой литературе — Макбета».[77]

В 1908 г. Блок выступает в печати со статьей «О театре», где этот перелом в его воззрениях на сущность и смысл искусства довольно явственно обозначен. Характерно уже то, что он в анализе современного состояния театра и драмы исходит из мыслей А. В. Луначарского о социалистическом театре — статью последнего «Социализм и искусство» он называет «замечательной статьей».[78]

Театр стал великой ничтожностью, пишет здесь Блок, местом, где люди получают только развлечение, иногда красивое, изящное, но чаще грубое, вульгарное, низменное. Между сценой и жизнью возник глубокий разрыв, актер на сцене — Макбет, Ромео, а в жизни его окружают мерзость, безграмотность, пьянство и буянство. «Старый лицедей, потерявший человеческий образ и заменивший его осанкой Макбета, есть грубый неуч. Лицедей, потерявший талант, есть уже просто „старая кляча, идущая ломать своего Шекспира", — без британского благородства великого Кина и без романтического восторга Дюма... Актер, у которого не осталось за душой ничего, кроме биения кулаком в хриплую грудь, готов превратить принца Гамлета в грустного красавчика».[79] Еще совсем недавно сам А. Блок видел в Гамлете такого «грустного красавчика», но теперь он чувствует, что нужен иной Шекспир, иной Гамлет. Рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре и доказали, что они требуют от театра не только развлечения, а чего-то более высокого, требуют героического, романтического

роших, особенно одно: Гамлет спрашивает у Горацио, седая ли голова была у призрака „Нет, — отвечает Горацио, — серебристо-черная, как при жизни". Тогда Моисси отворачивается и тихо плачет... Рейнгардт, будучи немецким Станиславским, придумал очень хороший стрекочущий звук при появлении тени: не то петух вдали, а впрочем, неизвестно, что, как всегда бывает в этих случаях» (М. А. Бекетова. Александр Блок, стр. 168—169).

[76] М. А. Бекетова. Александр Блок, стр. 169.

[77] Письмо к Л. А. Кобылинскому (Эллису) от 5 марта 1907 г.: Александр Блок, Собрание сочинений, т. VIII, М.—Л., 1963, стр. 182.

[78] Александр Блок, Собрание сочинений, т. V, 1962, стр. 262.

[79] Там же, стр. 249—250.

искусства. Десять лет спустя, 5 июля 1918 г., Блок, говоря о репертуаре коммунальных и государственных театров, заявляет уже с полной определенностью, что следует дать рабочему и крестьянскому зрителю: «Я хотел бы, чтобы мы сказали, наконец, решительно, что мы требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слез и великого смеха — не в гомеопатических дозах, а в настоящих; что позорно лишать зрителей города, равного по количеству и пестроте населения большим городам Европы, возможности слушать каждый год десять раз объяснения Ричарда с лэди Анной и монолог Гамлета, видеть шествие Бирнамского леса на Донзинан и т. д., и т. д.».[80]

Назначенный председателем режиссерского управления Большого драматического театра в Петербурге, А. Блок 12 октября 1918 г. выступил перед труппой с докладом «Тайный смысл трагедии „Отелло"», где дал очень своеобразную трактовку этой шекспировской драмы. По его мнению, первопричина любви Отелло к Дездемоне состоит в том, что в ней он нашел душу свою, впервые обрел собственную душу, а с нею гармонию, строй, порядок, без которых он — потерянный, несчастный человек. Дездемона — гармония, это душа, а душа не может не спасать хаоса. «Обнаружив тайный, скрытый в трагедии Шекспира смысл, мы достигнем того очищения, того катарсиса, который требуется от трагедии; тогда по-новому прозвучит нам заключительное слово о „грустном событии". Ужас озарится улыбкой грусти, как хотел этого Шекспир».[81] Трагедия Отелло в глазах Блока превращается в борьбу человеческого общества за свою душу против темных сил, стремящихся эту душу погубить. Поэт, увидевший в революции избавление от гнусного порядка насилия и гнета, все же не смог понять созидательного ее характера, а страшился тех разрушительных стихийных сил, того хаоса, который ему чудился в событиях революционной борьбы. И в творчестве Шекспира Блок искал какие-то пути усмирения этих хаотических стихийных сил. В этом Блок видел огромное воспитательное значение шекспировского творчества. Он мечтал о народных, массовых представлениях драм английского писателя. В письме к М. Ф. Андреевой от 27 апреля 1919 г. он писал, что Шекспир неизменно остается основанием всего репертуара Большого драматического театра; об этом даже спора не может быть. Излагая «чертеж» этого репертуара, Блок его «неподвижным центром» считает «вечное, общечеловеческое», шекспировское.[82] В статье «Большой драматический театр в предстоящем сезоне» (1919) Блок еще раз подчеркивает мысль о роли шекспировского репертуара в деятельности нового народного, созданного революцией театра: «...жизнь не ждет, и ту волю, которую мы добываем при помощи искусства, мы должны добывать сейчас; то просвещение народа, которым мы озабочены, должно идти своим путем...

«Мы должны показать народу лучшие образцы европейской драмы в ее проявлениях не бытовых, не исторических, а прежде всего художествен-

---

[80] Там же, т. VI, 1962, стр. 282.
[81] Там же, стр. 389.
[82] Там же, т. VIII, стр. 523.

ных... Мы — равно не искатели и не академики... Мы не искатели потому, что тот репертуар, который мы поднимаем, есть в существе своем драгоценная чаша, которую надо нести истово и бережно для того, чтобы ее не расплескать. Подходить к Шекспиру, Шиллеру и подобным им великим трагикам, которых рано или поздно предстоит воплотить нашему театру, необходимо с непокрытой головой...

«Но мы и не академики потому, что хотим верить, что высокая трагедия есть насущный хлеб для нашего времени; что это — великая школа благородной воли».[83]

К вопросу о шекспировском репертуаре Блок возвращается еще раз в своих комментариях к «Королю Лиру» 31 июля 1920 г. Свою речь о «Короле Лире» Блок начинает словами одного английского критика, что в трагедии этой «всюду для читателей расставлены западни». Блок согласен с таким утверждением — действительно, «все в этой трагедии темно и мрачно. Но трагедия одновременно нас очищает, горечь пробуждает новое знание жизни. Шекспир создал эти ужасные сцены не для театральных эффектов, а во имя высшей правды, ему открывшейся». Задача театра — дать возможность зрителю увидеть «отчетливо все беспощадное, жестокое, сухое, горькое и пошлое, что есть в трагедии, что есть и в жизни». Разбирая далее характер Лира под таким углом зрения, Блок спрашивает себя, во имя чего все это создано, и отвечает: «Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли. Но, раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует, но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно, — значит, надо искать другой жизни, более совершенной». Таков, по Блоку, «тайный смысл» трагедии о «Короле Лире».[84]

Таким образом, видно, что А. Блок, оценивая творчество Шекспира с точки зрения своего во многом субъективного восприятия социалистической революции, все же в конце концов глубоко правильно определил огромные воспитательные возможности, скрытые в шекспировских произведениях. В этом отношении он перекликается с оценкой творчества английского драматурга, данной в ранних работах русских марксистов-литературоведов, в частности в трудах Плеханова и Луначарского.

Г. В. Плеханов не оставил специальных исследований о творчестве Шекспира. Но в работах, посвященных общим проблемам истории русской и зарубежной литератур, содержится немало отдельных замечаний, имеющих принципиальное значение для марксистской интерпретации произведений английского драматурга-реалиста.

В противовес культурно-исторической школе Плеханов выдвигает положение, что процессы развития литературы не могут рассматриваться как процессы чистой эволюции художественных стилей и направлений, а являются формами выражения и осознания определенных общественных.

---

83 Там же, т. VI, стр. 347—348.
84 Там же, стр. 409.

классовых отношений. Больше того, учение о классовости литературы, об обусловленности ее социальными причинами у Плеханова всегда сочетается с понятием о неравномерности материального и духовного производства. В рецензии на книгу А. Л. Волынского «Русские критики» (1897) Плеханов, анализируя книгу Гизо «Этюд о Шекспире», замечает, что драматическая поэзия родилась в среде народа и для народа, но мало-помалу стала везде любимой забавой высших классов и в результате изменила свою природу: простота и естественность уступают место изысканности и искусственности в той степени, в какой высшие классы удаляются от народа и вырабатывают свои особые взгляды, обычаи, чувства и привычки. Область драмы постепенно суживается, в нее вторгается монотонность. «Вот почему, — пишет Плеханов, — у народов нового времени драматическая поэзия расцветает пышным цветом только там, где благодаря счастливому стечению обстоятельств искусственность, всегда господствующая в высших классах, еще не успела оказать на нее своего вредного влияния и где высшие классы еще не совсем разорвали связь свою с народом, сохранив общий с ним запас вкусов и эстетических потребностей».[85] Именно так обстояло дело, по мнению Плеханова, в литературной жизни эпохи Елизаветы в Англии. Прекращение феодальных смут, междоусобных войн, повышение уровня народного благосостояния дали здесь сильнейший толчок нравственным и умственным силам нации. Уже тогда накопилась та колоссальная энергия, которая сказалась впоследствии в революционном движении; но пока еще эта энергия обнаруживалась главным образом на мирном поприще. Шекспир выразил ее в своих драмах. В дальнейшем, с изменением классовой структуры английского общества, произведения гениального драматурга предаются забвению, вытесняются образцами классической трагедии. В подтверждение этой мысли Плеханов приводит высказывания Драйдена, Шефтсбери, Попа о Шекспире.[86]

Однако связь искусства с определенными временными общественными условиями означает, по Плеханову, что все в нем относительно, преходяще. Здесь Плеханов принципиально расходится с подлинно научной марксистской эстетикой, предлагающей рассматривать искусство не только с точки зрения его исторической условности, но и с точки зрения его соответствия объективной истине, абсолютной природе. Плеханов в своей метафизической теории об абсолютных и относительных эстетических критериях, таким образом, лишает себя возможности определить значимость творчества великих мастеров культуры прошлого для построения новой пролетарской культуры. Правда, Плеханов нередко приводит примеры, которые опровергают эту ошибочную точку зрения, и говорит, например, об общечеловеческом содержании в художественной деятельности Микеланджело, Шекс-

---

[85] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I. М., 1958, стр. 570.

[86] Там же, стр. 571. В статье «Литературные взгляды Н. Г. Чернышевского» (1910) Плеханов еще категоричнее отрицает распространенное мнение, «что успехи поэзии всегда идут рядом с успехами жизни и образованности» (там же, стр. 490). См. также: Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, М., 1936, стр. 128—129, 178—179, 359.

пира, Мольера, Расина: «Микеланджело рисует здоровое тело. Это — реакция против идеала духовенства. Искусство 18-го века наложило свою печать на все искусство Европы. В этом искусстве элемент общечеловеческий... Тартюф — есть нападение на духовенство. Расин дал ли общечеловеческое, что принадлежит всем эпохам? Я сказал, что Расин был художником истинной страсти. У Шекспира тот же анализ общечеловеческих страстей. Та сторона, которая занимается человеком».[87]

Понятия классовости и общечеловечности в искусстве до конца не были раскрыты Г. В. Плехановым и не могли быть раскрыты в своем единстве, этому препятствовало отсутствие во многих его теоретических выкладках подлинно марксистской диалектики. Но одно бесспорно: Г. В. Плеханов настойчиво боролся с вульгарно-социологическими тенденциями, выразившимися у некоторых близко стоящих к социал-демократическим кругам литературоведов, например у В. Фриче, в игнорировании литературной специфики, в непосредственном отождествлении поэзии с экономикой и политикой, в вульгарно-одностороннем понимании классовой сущности литературы. На опасность подобного упрощенчества Плеханов неоднократно обращал внимание, он высмеивал людей, придерживающихся подобных, как он говорил, «прямолинейных взглядов». В одной из редакций статьи о Чернышевском, относящейся еще к 1890 г., Плеханов писал: «Человек прямолинейного взгляда видит несомненные и быстрые успехи общественной жизни... и никак не может понять, почему же эти успехи не сопровождаются соответствующими успехами в области философии и литературы... Такие люди смотрят решительно на все общественные вопросы с самой отвлеченной, то есть с самой бессодержательной точки зрения».[88] В другом случае Плеханов уже называет прямо В. Фриче. Критикуя за схематический социологизм историка искусств Франца Фейергерда, Плеханов замечает: «По своей схематичности его рассуждения напоминают рассуждения наших доморощенных Фриче и Рожковых».[89] Насколько своевременны и основательны были эти предостережения, вскоре показали работы В. Фриче, посвященные истории западноевропейских литератур, и в частности исследованию творчества Шекспира.

Еще в 1908 г., в «Очерках по истории западноевропейской литературы», Фриче требовал изучения литературы в тесной связи с социально-экономической жизнью народа, рассматривал литературу как составную часть истории социальной, указывал на необходимость привести периодизацию литературы в соответствие с господствующими формами хозяйственной деятельности. В период засилья идеалистической эстетики с ее субъективизмом и культом «чистого искусства» это было вполне законное и прогрессивное требование, но вся беда состояла в том, что Фриче довел правильные в своей основе принципы до такого упрощения, до такой прямолинейности, что все это стало абсурдом. Шекспир в понимании Фриче

[87] Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 164.
[88] Там же, сб. I, 1936, стр. 129—130.
[89] Г. В. Плеханов. Собрание сочинений, т. XVIII, М., 1928, стр. 231.

является «выразителем» аристократического мировоззрения, он — аристократ-индивидуалист и идеализирует в своих пьесах отживающую военно-землевладельческую культуру, уступающую свое место культуре коммерческой. Чернь может дать материал только для веселого фарса, в котором действуют пьяницы, дурачки и скоморохи. Шекспир относился глубоко отрицательно ко всяким народным движениям, пытавшимся подорвать господство благородной знати, и одновременно испытывал глубокую ненависть к буржуазии, к пуританам. В произведениях Шекспира еще раз оживают, прежде чем уйти в тьму прошлого, с небывалым блеском быт и нравы военной аристократии и т. д. Правда, Фриче здесь оговаривается, что в произведениях Шекспира оживает и старый мир наивных народных поверий — ведь есть же призрак в «Гамлете» и ведьмы в «Макбете».

Фриче очень просто представляет себе сложную и противоречивую эволюцию творчества Шекспира. В его изложении, пока мир феодализма был еще крепок, в пьесах Шекспира преобладали жизнерадостные мотивы, когда же драматург понял, что мир этот обречен, он впал в глубокий траур и создал образы Гамлета, Отелло и Лира. Наступает хаос, и «на место старого аристократического мира, яркого и блестящего, становилось новое буржуазное общество, серое и прозаическое. Время великих личностей и крупных страстей миновало, наступило царство „большинства", черни. Благородство, сила, талант должны были стушеваться перед всемогуществом золота. Насколько Шекспир любил старый мир даже в его отрицательных сторонах, настолько он ненавидел новый, даже в его положительных проявлениях».[90] По мнению Фриче, наиболее характерным образом всего позднего творчества Шекспира является Кориолан — ненавистник черни, а «Буря» не что иное, как лебединая песня уходящего в небытие феодального мира: «Герцог Просперо, подающий в отставку, прощающийся с искусством и публикой, это весь старый аристократический мир с его блеском и его поэзией, который был так дорог поэту и который на его глазах тускнел и гас под напором серой и однообразной жизни демократии».[91]

В следующей своей работе, книге «Поэзия кошмаров и ужаса» (1912), Фриче пытался немного смягчить жесткость своей концепции, расширить ее рамки. Он здесь рассматривает всю историю культуры Европы как смену оптимистических и пессимистических литератур и относит к эпохам «господства страшных масок и уродливых гримас» конец Ренессанса, романтизм и декадентство конца XIX и начала XX в. Но и здесь исследователь представляет Шекспира лишь выразителем эпохи крушения торгового капитализма, завершающегося всеобщим банкротством, захлестнувшим и господствующие классы, к которым Фриче относит Шекспира. Если его ранние пьесы были бесконечным праздником роскоши и наслаждения, то в поздние пьесы врываются зловещие нотки тоски и мрачных предчувствий. «И это мрачное настроение все разрастается, становится грозным

[90] В. М. Фриче. Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1908, стр. 51.
[91] Там же, стр. 54.

кошмаром и поглощает, как черная туча, голубой, сиявший солнцем небосвод. Там, где раньше виднелись светлые лица богов и богинь, выступают в сгущающемся мраке мертвенно-бледные маски привидений и дьявольские лики ведьм, освещенные отсветом адского огня...

«Над миром, над которым недавно еще проносился добрый гений с белоснежными крыльями, властно воцаряется демон зла и от его отравленного дыхания умирает все светлое и хорошее... Таким безысходно пессимистическим настроением проникнуты величайшие произведения Шекспира, величайшие произведения эпохи: „Гамлет“, „Макбет“, „Отелло“ и „Лир“».[92]

Естественно, что при таком взгляде на Шекспира как на выразителя настроений аристократии Фриче оказался очень восприимчивым к различным теориям, отрицающим авторство плебея Шекспира и приписывающим его произведения анонимным авторам-аристократам. Еще в 1916 г., в статье «Шекспир и Сервантес», Фриче оговаривает в небольшом примечании, что автором всемирно известных драм был «или плебей Шекспир, или же, если не он, то кто-нибудь из представителей родовитой аристократии».[93] И как только бельгиец Селестен Дамблон опубликовал свою книгу «Лорд Рэтленд и Шекспир», Фриче немедленно стал одним из самых горячих приверженцев «теории Рэтленда—Шекспира» в России. Дамблон помог Фриче заполнить самый ощутимый в его концепции пробел.[94]

Опасность здесь заключалась прежде всего в том, что взгляд В. Фриче на Шекспира как на поэта-аристократа по существу снимал вопрос о месте творчества английского драматурга в создаваемой еще в предреволюционные годы революционной пролетарской культуре. Для того чтобы решить эту проблему первостепенной важности, нужно было начать с того, на чем кончил Плеханов, — с вопроса о диалектическом сочетании классово обусловленных элементов творчества писателя с элементами общечеловеческими. Эту проблему и пытался решить А. В. Луначарский.

Луначарский еще в «Вопросах позитивной эстетики» (1904) стремился к тому, чтобы поставить на место случайных, субъективных оценок и критериев прекрасного единую научно обоснованную систему, но исходил при

---

92 В. Фриче. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М., 1912, стр. 90—91.

93 В. Фриче. Шекспир и Сервантес. «Современный мир», 1916, № 4, стр. 113.

94 В. Фриче. «Вильям Шекспир» — псевдоним гр. Р. Рутлэда. «Голос минувшего», 1917, № 2, стр. 170—193 (см.: А. Аникст. Кто написал пьесы Шекспира. «Вопросы литературы», 1962, № 4, стр. 107—108). О полемике, разгоревшейся в русской печати вокруг теории Дамблона, см.: Н. Россов. Бельмо толпы. «Театр и искусство», 1909, № 38, стр. 644—647; З. Кочеткова. Лорд Ретлэнд—Шекспир (Письмо из Брюсселя). «Речь», 1912, 4 декабря, № 333; З. Венгерова. Новая теория о личности Шекспира. «Вестник Европы», 1913, № 6, стр. 352—361; «Голос минувшего», 1913, № 8, стр. 300—302; Е. Аничков. Опять Шекспир — не Шекспир. «Современник», 1913, № 11, стр. 180—198; Н. Негорев. Еще о загадке Шекспира. «Театр и искусство», 1916, № 22, стр. 444—445. Все названные здесь авторы, за исключением З. Кочетковой, являются противниками теории Дамблона. С Дамблоном полемизирует З. Венгерова и в своих публичных лекциях о Шекспире (ИРЛИ, Архив З. А. Венгеровой и Н. М. Минского, ф. 39, оп. 438, № 19; оп. 434, № 14).

этом из усвоенной из работ Авенариуса, Маха и Богданова эклектической философской концепции, рассматривая искусство как концентрацию энергии, как нарочитое сгущение жизненных явлений: искусство должно на данное количество воспринимающей энергии дать гораздо больше ощущений, чем обыденная жизнь. Социальная природа искусства при этом отодвигалась на второй план, искусство получало не только внеклассовое, но и открыто религиозное, идеалистическое истолкование. Действительность, взятая вне истории, сведена к переживаниям, эмоциям абстрактного человека; диалектика общественного развития подменена отвлеченными биологическими законами.

К счастью, идеалистическая концепция Луначарского преодолевалась по мере усвоения им в совместной работе с Лениным в редакции газет «Вперед» и «Пролетарий» принципов партийности и народности литературы.[95] Отсюда сложность и противоречивость статьи «Социализм и искусство», опубликованной в сборнике «Книга о новом театре».

А. В. Луначарский видел в развитии человеческой культуры следующие ступени: умение точно воспроизводить предметы природы, умение «передразнивать» действительность; сознательное стремление человека изменять предметы, делать их отличными от их реальных прототипов; искусство как познание жизни, когда искусство становится рядом с наукой, изучает жизнь, дает людям глубокое познание действительности. Последняя ступень, по мнению Луначарского, представляет собой религиозную концепцию мира, выражает стремление к идеалу, дает религиозное истолкование жизни.

Воплощением этой последней ступени Луначарский считает творчество Шекспира, квинтэссенция которого выражена в образе Просперо, повелевающего с помощью духов силами природы. Но переход от реальной власти над миром к его религиозному созерцанию приводит к пессимизму.[96] Для Шекспира жизнь становится сном. «И если художник вызовет в этом сне новые ужасные образы, то лишь для того, чтобы тем яснее доказать призрачный характер жизни... придавая ритмичный, методический, формально-красивый характер призракам жизни, подымая их до степени музыкальных видений, до грустной песни, художник успокаивает бури души, дает забыться».[97] Впрочем, к счастью для человечества, Шекспир полностью не следовал этим взглядам: между его миросозерцанием и художественным творчеством возникает некое противоречие. «Если бы Шекспир, — пишет Луначарский, — остался во всем верен этой своей философии, мир потерял бы многое. Но его сердце давало больше, чем спрашивала голова. Вопреки пессимистической философии Шекспир дает нам своими трагедиями великие уроки мужества и гораздо чаще зовет нас в кипучую пучину ее, чем прочь от нее — в царство снов».[98] Благодаря этой противоречивости творчество Шекспира способно входить в после-

[95] А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I. М., 1958, стр. 12.
[96] См.: Театр. Книга о новом театре, стр. 11.
[97] Там же, стр. 19.
[98] Там же.

дующие ступени развития человеческой культуры — в коллективистский мир, где получает новую, коллективистскую трактовку, примером чего могут служить постановки шекспировских пьес в Московском Художественном театре. И задача состоит, по мнению Луначарского, в том, чтобы «вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр „культурного“ общества для создания „варварского“, социалистического, высокого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего — народом».[99]

В вопросе о близости шекспировского наследия к пролетарской культуре точка зрения А. В. Луначарского перекликается не только с мнением А. Блока, но и со взглядами М. Горького.

Горький, так же как и Луначарский, считал, что создаваемое революцией искусство не может быть воздвигнуто без Шекспира, писателя наиболее близкого народу из всех великих реалистов прошлого, ибо творчество его целиком вышло из недр коллективной народной поэзии. «Лучшие произведения великих поэтов всех стран, — писал Горький в статье «Разрушение личности», — почерпнуты из сокровищницы коллективного творчества народа, где уже издревле даны все поэтические обобщения, все прославленные образы и типы. Ревнивец Отелло, лишенный воли Гамлет и распутный дон Жуан — все эти типы созданы народом прежде Шекспира и Байрона».[100]

Именно Шекспир, по мнению Горького, является самым нужным, самым соответствующим духу революционного времени писателем. Революции нужен театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека. Всеми этими качествами, по мнению Горького, обладал в высокой степени Шекспир. В статье «Трудный вопрос» Горький писал, что освобожденный революцией человек еще не чувствует себя вполне свободным человеком, хозяином жизни, бесстрашным творцом нового — «он признал себя хозяином вещей мира, но чужд лучшим идеалам его. И не уверен в своей моральной победе, не понимает огромного значения того, что уже свершено, хотя бы только физически.

«Этому человеку необходимо показать другого, о котором он сам — и все мы — издавна мечтали, человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею, — человека честного деяния, великого подвига».[101] А для того чтобы коллектив из плоти своей смог бы создать

---

[99] Там же, стр. 40.

[100] М. Горький, Собрание сочинений, т. 24. М., 1953, стр. 33. Статья «Разрушение личности» была впервые напечатана в книге «Очерки философии коллективизма» (сб. I, СПб., 1909). О Шекспире Горький писал еще раньше, в письме к А. П. Чехову от 5 мая 1899 г., что он особенно ценит в нем стремление трактовать вопросы коренные, вопросы духа, его умение сочетать изображение реальной действительности с высоким символизмом (см.: М. Горький. Материалы и исследования, т. II. М.—Л., 1936, стр. 163).

[101] Дела и дни Большого драматического театра. Пгр., 1920, стр. 7—9.

новую личность, приближающуюся к идеалу ценного, доброго, сильного, бесстрашного человека, для того чтобы научить людей любить, уважать истинно человеческое, научить их гордиться собою, — для этого нужно показать людям на сцене театра идеального героя, романтическое деяние. Этим требованиям, по мнению Горького, и соответствовали драмы Шекспира.

Высказанные в период между двумя революциями представителями различных литературных группировок — от символистов до марксистов — мнения о творчестве Шекспира находят свое продолжение и развитие в тех литературных откликах и реминисценциях, которые вызвали образы великого английского драматурга в русской поэзии этих лет.

У декадентов различных толков это довольно случайные, мимолетно схваченные штрихи, осколки образов, трактуемые как нечто экзотическое, необычное. Ф. Сологуб, например, преднамеренно подчеркивает архаичность образов Шекспира, нарочито архаизируя произношение имени драматурга и его героев: «Шакеспеар», «Леар» — все это далекое прошлое, и все же при воспоминании об этом прошлом возникают мысли тоскливые: о несовершенных деяниях, о пустоте современной жизни. Что-то тревожное мерещится поэту в созданных «мудрецом мучительным Шакеспеаром» образах — в Макбете, Гамлете, Калибане:

> . . .И буду ждать последнего удара,
> Склонясь над вымыслом Шакеспеара.[102]

Поэту С. Роту мерещится «в вечерний бледный час, вечернею порою», когда весь мир охвачен тишиной и «только тростники о чем-то шепчутся с неведомой тоскою» бледное лицо над спящею водою, на фоне склоненных ив — лик Офелии. Но мгновение — и видение исчезает, и «только пенюфары белеют призрачно; и бледный луч звезды дрожит, колеблемый дыханием воды».[103]

Владислав Ходасевич мир Шекспира вопринимает как красивый рисунок причудливых линий и красочных звуков, как поэтическую безделушку, как симфонию красивых слов, лишенных какого-либо содержания, какой-либо мысли:

> Минувшее — мальчик, упавший с балкона. . .
> Того, что настанет, не нужно касаться. . .
> Быть может, и правда — жила Дездемона
> Вот в этом палаццо?[104]

---

[102] Ф. Сологуб. Сонет. Альманах «Гриф». 1903—1913. М., 1913, стр. 152.
[103] С. Рот. Офелия. «Вопросы юности», вып. I, М., 1910, стр. 46.
[104] В. Ходасевич. Вот в этом палаццо жила Дездемона. «Арион», кн. I, М.— Киев, 1915, стр. 29.

Образы Шекспира для Максимилиана Волошина таинственно мерцают в «янтарном забытьи полуденных минут», составляя с «фанфарами Тьеполо и флейтами Джорджионе» странную музыку, прекрасные и смутные напевы:

И пышный снится сон: и лавры и акант
По мраморам террас, и вводные аркады,
И парков замкнутых душистые ограды
Из горьких буксусов и плющевых гирлянд.

Сменяя тишину веселым звоном пира,
Проходишь ты, смеясь, меж перьев и мечей,
Меж скорбно-умных лиц и блещущих речей
Шутов Веласкеза и дураков Шекспира. . .

Но я не вижу их. Твой утомленный лик
Сияет мне один на фоне Ренессанса,
На дымном золоте испанских майолик,
На синей зелени персидского фаянса.[105]

В памяти А. Ахматовой строки «Гамлета» вызывают мимолетную встречу и небрежно оброненные, ранящие душу слова:

У кладбища направо пылил пустырь,
А за ним голубела река.
Ты сказал мне: «Ну что же,
иди в монастырь
Или замуж за дурака. . .»

Принцы только такое всегда говорят,
Но я эту запомнила речь, —
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч.[106]

Иное дело у Александра Блока. Здесь шекспировские образы не являются мимолетными видениями, а органически входят в сложный поэтический мир поэта, сопровождают его на всех извилистых поворотах творчества, выражая переломные этапы эволюции мировоззрения и мастерства. В раннем творчестве эти шекспировские образы, правда, получают одностороннюю трактовку, способствуют преимущественно выражению любовной тоски, любовного томления поэта.[107] Но с годами Блок все глубже и глубже проникает в мир мыслей английского драматурга, все больше и больше сживается с ним.

---

[105] Текст этого стихотворения был обнаружен В. А. Мануйловым в тетради черновиков М. А. Волошина (без заглавия и без посвящения). Под черновиком химическим карандашом рукою М. Волошина отчетливо поставлена дата 1 II 1913. Возвращаясь в Россию в конце 1916 г. через Лондон и Скандинавию, Волошин выступил с речью о Шекспире на торжестве 1916 г. Стихотворение впервые опубликовано (с английским переводом Невилла Форбса) в «A Book of Homage to Shakespeare» (Ed. by J. Gollancz, Oxford, 1916), где были собраны высказывания 163 представителей мировой поэзии и мысли, в том числе Бальмонта и Волошина (см.: П. Г. Ганзен. К трехсотлетию со дня смерти Шекспира. Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива» на 1916 год, т. III, № 9, сентябрь). В России стихотворение М. Волошина впервые опубликовано в альманахе «Творчество» (М.—Пгр, 1918, кн. 2, стр. 102).

[106] Анна Ахматова. Чнтая «Гамлета» (1909). Стихотворения (1909—1960). М., 1961, стр. 15.

[107] См.: Н. Волков. Александр Блок и театр, стр. 4—5.

Конечно, неправомерно ставить знак равенства между Блоком и Гамлетом, как это делает М. А. Рыбникова в книге «А. Блок-Гамлет».[108] Но все же очевидно, что на первых порах поэт берет из этого образа то, что соответствует его личным переживаниям, т. е. «любовную часть» трагедии, связанную с линией Гамлет—Офелия. 2 августа 1898 г. Блок пишет первое стихотворение этого тематического цикла: «Я шел во тьме к заботам и веселью». Оно открывается эпиграфом из «Гамлета»:

Тоску и грусть, страданья, самый ад,
Все в красоту она преобразила.

Ночь, тишина, поют соловьи, упала полночная звезда, и змеей жалит мысль

Зачем дитя Офелия моя? [109]

Через три месяца, 3 ноября, Блок пишет стихотворение «Есть в дикой роще». Угрюмый пейзаж, дикая роща, овраг, на краю оврага зеленый холм, покрытый цветами. Журчит ручей. Зачем цветы не вянут, источник не иссякает, спрашивает поэт и отвечает:

Там, там, глубоко, под корнями
Лежат страдания мои,
Питая вечными слезами,
Офелия, цветы твои! [110]

30 ноября А. Блок дает стихотворный портрет своей Офелии. Она в цветах, в уборе «из майских роз и нимф речных в кудрях» плетет венки, все поет, смеется и плачет, наклоняясь, как молодая ива, над озером:

Я видел принца над потоком,
В его глазах была печаль.
В оцепенении глубоком
Он наблюдал речную сталь.

А мимо тихо проплывало
Под ветками плакучих ив
Ее девичье покрывало
В сплетенье майских роз и нимф.[111]

Затем следует «Песня Офелии», помеченная 8 февраля 1899 г., а в ноябре 1902 г. — новая «Песня Офелии», где звучат уже иные мотивы. Чувство тоски, неудовлетворенной любви отступает на задний план, уступая место печали общественной, ощущению общей неустроенности жизни:

Он ушел по той же тропинке,
Куда уходило вчерашнее —
Уходило вчерашнее. . .[112]

Вчерашнее уходило, а будущее не сулило ничего радостного для поэта. Все было трудно и непонятно, надвигались хаос, запутанность всех личных и общественных отношений, жестокость, насилие. И наряду с образами Гамлета и Офелии в творчестве Блока появляются Макбет, Лир. Эпиграфом из «Лира» («Вы, бедные, нагие несчастливцы») открывается стихо-

---

[108] М. А. Рыбникова. А. Блок-Гамлет. М., 1923.
[109] Александр Блок, Собрание сочинений, т. I, М.—Л., 1960, стр. 382.
[110] Там же, стр. 11.
[111] Там же, стр. 390—391.
[112] Там же, стр. 243.

творение «О, как безумно за окном» (2 августа 1899 г.): за окном бушует злая буря, несутся тучи, льют дождем. В эту ужасную ночь мысли поэта обращены к «бедным, нагим несчастливцам»:

В такую ночь
Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятья холода сырого!..
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя...
О, как безумно за окном
Бушует ветер, изнывая![113]

Над миром нависли тяжелые, свинцовые тучи. Из недр земли, как ведьмы в «Макбете», выходят темные силы — «пузыри земли». Так и назван раздел второй книги стихотворений Блока — «Пузыри земли»:

Земля, как и вода, содержит газы.
И это были пузыри земли.[114]

В словах шекспировских героев Блок находит собственный свой голос, с их помощью он порой выражает неприятие сытого мещанства, уродливых человеческих отношений, выражает предвидение гибели буржуазного миропорядка. Путешествуя по Европе летом 1907 г., поэт пишет на родину, что «в каждом углу Европы человек висит над самым краем бездны («и рвет укроп — ужасное занятье», как говорит Эдгар, водя слепого Глостера по полю)».[115] И не только там, где названы английский драматург и его создания, видно их воздействие на художественный мир Блока, иногда все это зашифровано, замаскировано, но все же явственно ощущается, например в стихотворениях «Я ухо приложил к земле», «Митинг», «Она веселой невестой была», «На чердаке», «Авиатор», в поэме «О смерти». В «Ночной фиалке» мы тоже ощущаем суровое дыхание шекспировской музы.[116] Действительно, мотив смерти, тления, гниения особенно привлекает Блока в шекспировском творчестве, прежде всего в Гамлете. «Я — Гамлет», — писал Блок 6 февраля 1914 г.:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.
Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот.[117]

---

[113] Там же, стр. 432.

[114] Там же, т. II, 1960, стр. 8. Написаны «Пузыри земли», как известно, в годы первой русской революции (1904—1906), но этот мотив из «Макбета» встречается и позже, в стихотворении «Она пришла с мороза» (6 февраля 1908 г.), где имеются строки:

...Она захотела,
Чтобы я читал ей вслух Макбета.
Едва дойдя до пузырей земли,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно...

(Там же, стр. 290)

[115] Цит. по: М. А. Бекетова. Александр Блок, стр. 162.

[116] См.: М. А. Рыбникова. А. Блок-Гамлет, стр. 40.

[117] Александр Блок, Собрание сочинений, т. III, 1960, стр. 91.

Поэт здесь как бы в последний раз заявляет во всеуслышание о своем родстве с Шекспиром, заявляет, чтобы проститься со своим любимым литературным героем, который стал как бы частью его «Я», сопровождал его на протяжении всей жизни, был на заре жизни певцом любви и тоски, а на закате стал «жестоким, печальным, горьким художником». Но настали иные времена, и Шекспир для Блока отходит на задний план. Блок в глубокой, самоотверженной любви к родной стране, к ее судьбе находит силу побороть свои мучительные колебания, столь родственные гамлетовским колебаниям, находит силу и уверенность. В разгорающейся заре революции, ставшей и для Блока предвестником новой жизни, тень Гамлета бледнеет и исчезает. На смену ей приходят иные образы, данные самой яркой жизнью, пробуждением целого народа.

3

История русского театра за годы, лежащие между двумя революциями, в исторических обзорах и исследованиях обычно характеризуется краткой формулой о кризисе.[1] Конечно, в общем такая пессимистическая характеристика справедлива, но она не совсем точно определяет положение вещей. Были на этом темном фоне и отдельные светлые пятна. Московский Художественный театр, ставший на некоторое время жертвой декадентских тенденций, все же смог сохранить свои традиции большого реалистического искусства, принципы Станиславского и Немировича-Данченко. После «Отелло», после «Юлия Цезаря» Художественного театра было уже невозможно ставить Шекспира по-старому, в монодекламационном исполнении артистов-гастролеров, без ансамбля, без слаженной игры всей труппы, без декораций и бутафории, как это случалось раньше. Система Станиславского, правда не без труда, постепенно пробивала себе дорогу. Так, например, театральная критика отмечает интересные попытки новой сценической интерпретации «Гамлета» и других шекспировских трагедий в Саратове, осуществленные в 1908 и последующих годах талантливым актером и режиссером Д. М. Карамазовым, навеянные, несомненно, Московским Художественным театром.[2] Но особенно плодотворно сказалась традиция шекспировских постановок Станиславского и Немировича-Данченко в деятельности Общедоступного театра П. П. Гайдебурова, одного из лучших народных театров начала XX столетия.

Движение за создание народных театров, начавшееся в революционные дни 1905—1907 гг., подавленное в годы столыпинской реакции, вновь оживает в 1909—1910 гг., на пороге нового революционного подъема.[3] Из мно-

[1] См.: В. Всеволодский-Гернгросс. История русского театра, т. II. Л.—М., 1929, гл. IX; С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, гл. XXIX.

[2] О постановке Д. М. Карамазовым «Гамлета» и исполнении им заглавной роли см.: М. И. Велизарий. Путь провинциальной актрисы. Л.—М., 1938, стр. 188—190.

[3] См.: Н. Н. Синельников. Шестьдесят лет на сцене. 1874—1934. Записки. Харьков, 1935, стр. 270.

гочисленных, но мало жизнеспособных театральных просветительских предприятий такого рода уцелели лишь немногие, среди них Передвижной театр, организованный в марте 1905 г. труппой Общедоступного театра под руководством Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова. Этот театр в своих стационарных спектаклях на сцене Народного дома гр. С. В. Паниной (Лиговского народного дома) и во время многочисленных гастрольных поездок много сделал для пропаганды классического репертуара среди широкой рабочей аудитории. Большевистская «Звезда» писала 23 декабря 1910 г.: «Театр все менее и менее обслуживает широкие запросы населения... Еще хуже дело обстоит с народными и пролетарскими театрами. Знаменитое „Попечительство о народной трезвости" угощает массы патриотической и феерической трухой (исключения редки). Доступного рабочим хорошего художественного театра нет, если не считать скромной, но хорошей по мысли затеи Гайдебурова в доме Паниной. Театр как одна из серьезнейших функций общественного организма требует для своего развития того же, чего весь народ, — иных, более свободных условий жизни».

Приступая к организации Общедоступного театра, Гайдебуров обращался за советом к своему учителю М. И. Писареву, который рекомендовал ему обратить внимание на три произведения, составляющие воистину всенародное достояние, — «Борис Годунов» Пушкина, «Ревизор» Гоголя, «Гамлет» Шекспира: «Эти три пьесы и определяют незыблемую основу народного театра. Стройте репертуар по трем этим произведениям, и ваш выбор безошибочно ответит требованиям массового зрителя».[4] Гайдебуров последовал этому совету; достаточно сказать, что шекспировский репертуар всегда занимал в работе Общедоступного театра почетное место. «Правда» высоко расценивала такие постановки театра, как «Плоды просвещения» Толстого, «Гамлет» Шекспира, «На дне» Горького, «Псковитянку» Л. Мея, «Трактирщицу» Гольдони, «Тартюф» Мольера.[5] На постановки Общедоступного театра откликнулся во время гастрольной поездки труппы Гайдебурова во Владикавказ в 1912 г. и С. М. Киров.[6] Он писал: «Репертуар передвижников очень серьезен, современен. Они ставили „Одиноких" Гауптмана, „Гедду Габлер" Ибсена, „Власть тьмы", „Гамлета". О последней вещи можно сказать без преувеличения, что, кто не видел бессмертной трагедии Шекспира в постановке передвижников, тот вообще не знаком с Гамлетом на сцене. Высокохудожественно исполняют передвижники и остальные пьесы».[7]

Впервые Гайдебуров поставил «Гамлета» в 1907 г. и впоследствии не раз возвращался к этой драме, давая все более углубленную ее трактовку.

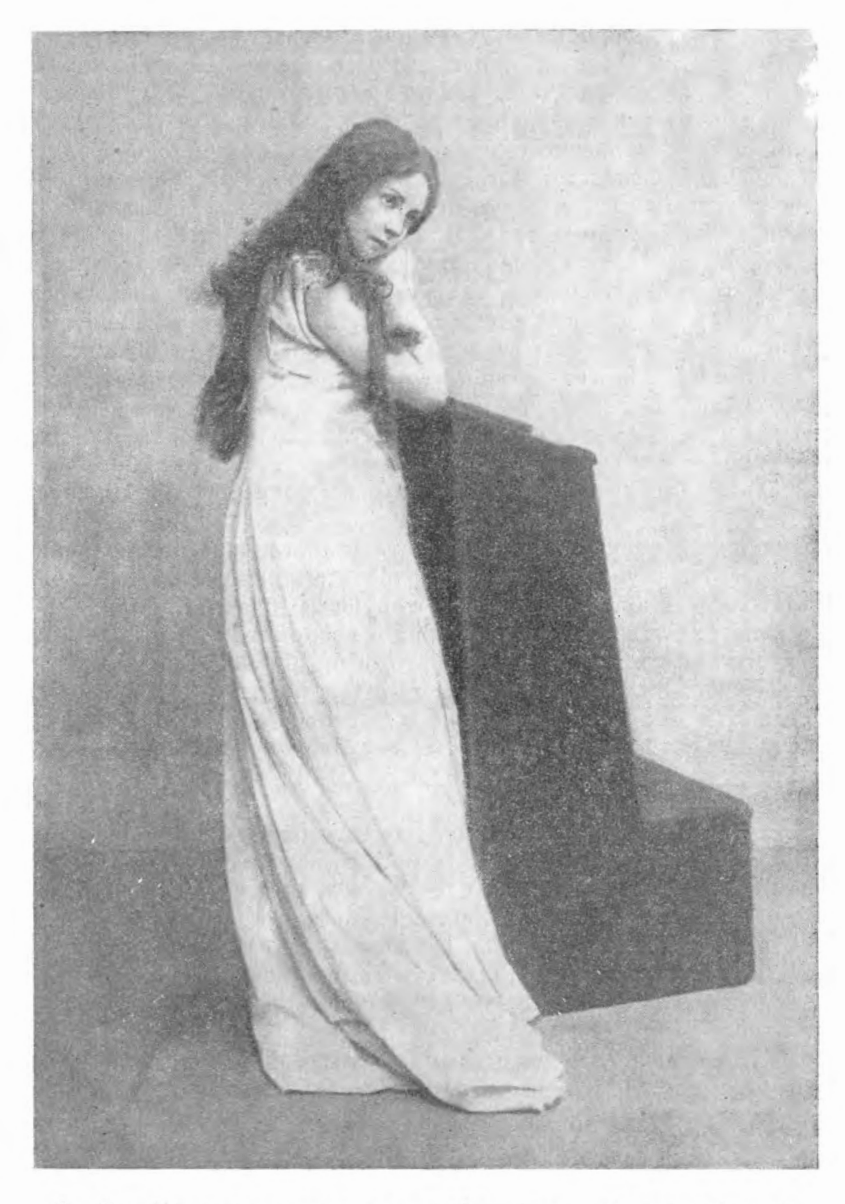
---

[4] Цит. по: Н. Ф. Скарская, П. П. Гайдебуров. На сцене и в жизни. Страницы автобиографии. М., 1959, стр. 25.

[5] «Правда», 1912, 4 сентября, № 108; 11 сентября, № 114; 26 сентября, № 127.

[6] Д. З. Вишневский, один из старейших журналистов Осетии, вспоминает: «Как правило, Киров писал передовые статьи. Но если заболевал хроникер или театральный рецензент, Сергей Миронович брал на себя их заботы. Сам шел на заседания городской думы, выбирал интересную почту для газеты, писал заметки, театральные рецензии» (Л. Кафанова. Киров в «Тереке». «Огонек», 1962, № 49, стр. 5).

[7] «Терек», 1912, 12 мая, № 4313.



В. Ф. Комиссаржевская в роли Дездемоны. Александринский театр. Фотография.

Ленинградский театральный музей.

Гамлет в изображении П. П. Гайдебурова был «простой, торжественный и человечный», как писала Л. Рейснер в газете «Новая жизнь». «Из многих Гамлетов, созданных у нас в России, едва ли найдется другой, украшенный такой молодостью, таким целомудрием духа».[8] Зрительный зал, состоявший на три четверти из рабочих, с замиранием сердца смотрел на неподвижного, бесконечно одинокого Гамлета, стоящего посредине лестницы, освещенной факелами. Строгий черный костюм, черный, прямыми складками спускающийся до ступеней плащ. Устремленный вдаль взгляд широко открытых скорбных глаз. В. В. Шимановский, бывший в течение ряда лет партнером П. П. Гайдебурова по «Гамлету», впоследствии рассказывал: «Чем ближе к развязке трагедии, тем ярче и сильнее переживает Гамлет—Гайдебуров упоение боем, тем решительнее он становится, свершая подвиг, продиктованный велениями высшей совести. Сцену дуэли он вел так яростно, так жутко-озорно, что я, игравший Лаэрта, неоднократно спрашивал себя: „Да где же он, куда девался этот почти сказочный принц с прекрасными скорбными глазами? Кто стоит сейчас передо мной с отточенной рапирой в безжалостной руке? Как могли эти глубокие, все понимающие глаза вдруг загореться таким жестоким, буйным восторгом борьбы?“».[9]

Современники отмечают, что «Гамлет» в постановке и исполнении Гайдебурова имел очень большой успех у рабочего зрителя. Е. Д. Головинская пишет: «Публика Народного дома, которую мы очень любили, была удивительно непосредственна и экспансивна в восприятии спектаклей. Если ей нравилось что-нибудь, она выражала это очень бурно. В сильных, главным образом комических местах зрители хлопали, свистели и топали ногами. Но... когда на сцене шли лирические и драматические сцены, наш зритель умел соблюдать трепетную тишину, и не было случая, чтобы кашель или скрип стульев помешал исполнению „Грозы“, „Гамлета“ или „Вишневого сада“».[10]

Критика тех лет с интересом встретила также постановку «Двенадцатой ночи», осуществленную Н. Н. Арбатовым в театре Литературно-художественного общества в 1908 г. А. Р. Кугель особенно отмечает хорошую режиссуру: «Самое ценное в г. Арбатове это то, что в его выдумках всегда кипит жизнь, что он не терпит на сцене вялости, что сцена у него всегда какая-то „неупокоенная“». Правда, Кугель, с другой стороны, считал, что в спектакле было слишком много режиссера — «болезнь тогдашнего театра».[11]

Но сам Московский Художественный театр, шекспировские постановки которого имели так много последователей среди молодых русских режиссе-

[8] «Новая жизнь», 1917, 29 июня, № 61.

[9] Цит. по: Н. Ф. Скарская, П. П. Гайдебуров. На сцене и в жизни, стр. 53. См. также: Е. Д. Головинская. Передвижной театр П. П. Гайдебурова (Из воспоминаний). Записки о театре. Л.—М., 1960, стр. 203.

[10] Е. Д. Головинская. Передвижной театр П. П. Гайдебурова, стр. 206.

[11] Homo novus. «Двенадцатая ночь». «Театр и искусство», 1908, № 35, стр. 604—605. Здесь сказывается враждебное отношение Кугеля к системе Станиславского, которая, по его мнению, недооценивала актера, подавляла его.

ров и актеров, в это время был основательно болен, попал в полосу метаний и поисков, которые на время увели его от основной линии сценического реализма. Это сказалось в постановке «Гамлета» с участием английского режиссера Гордона Крэга в 1911 г.

В русской шекспировской критике этих лет образ Гамлета привлекает к себе пристальное внимание и становится в эпоху безвременья и идеологических шатаний русской интеллигенции выражением преимущественно идеалистических, декадентских настроений.[12] И Александр Блок,[13] и Л. Шестов,[14] и С. Атаир-Руднева,[15] и Ю. Айхенвальд,[16] и А. Богданов[17] в той или иной степени подчеркивают в своих характеристиках образа датского принца одну его сторону — нерешительность, вечные колебания, сомнения, как бы пытаясь посредством шекспировского персонажа оправдать собственные колебания, собственную нерешительность в назревающих классовых боях, выразить те политические и философские шатания, которые были свойственны определенной части русской интеллигенции в годы столыпинской реакции.[18] Весь мир стал каким-то неопределенным, колеблющимся, призрачным — и все это увидела мелкобуржуазная, напуганная революционными событиями интеллигенция в Гамлете. «Неуловимый переход в сверхъестественное, смена реального и „непознаваемого“, — писал Б. Глаголин, — вот что такое Гамлет. Подхваченный волной, Гамлет то опускается на мгновение вниз, то блестит своим взором по самому гребню вскинувшейся волны. И тогда он сам — призрак для нас».[19]

---

[12] «На рубеже XIX и XX столетия, в период развития декадентских настроений в литературе и искусстве, особенно в годы реакции после революции 1905 года, в буржуазно-дворянской среде резко возрастает интерес к образу Гамлета, наблюдается эстетизация некоторых характерных черт его — сомнений, пессимизма, обреченности» (Ф. С. Гримм. Русская и украинская концепция трагедии Шекспира «Гамлет». Киев, 1958, стр. 28).

[13] А. Блок, Сочинения, т. XII, М., 1936, стр. 256.

[14] Л. Шестов. Апофеоз беспочвенности. СПб., 1905, стр. 224.

[15] С. Атаир-Руднева. Загадка вечности. Пгр., 1917, стр. 132.

[16] «Рампа и жизнь», 1911, № 50, стр. 10—11.

[17] А. Богданов. Эмпириомонизм, т. II. М., 1906, стр. 133—134.

[18] Шио Читадзе, говоря об универсальности образа Гамлета, о том, что «каждый человек бывает Гамлетом», подчеркивал, что «есть народы, для которых Гамлет особенно дорог. Я не знаю другого народа, более родственного по основным чертам его интеллигентных сынов, чем русский. Русский интеллигент — датский принц» (Шио Читадзе. Жертва безвременья (Образ Гамлета). Тифлис, 1906, стр. 41).

[19] Б. Глаголин. Призрак Гамлета. «Театр и искусство», 1904, № 10, стр. 206. Правда, были и отдельные попытки иначе трактовать образ Гамлета. Так, в статье «Гамлет в освещении новейшей критики» отмечалось: «Гамлет заставляет нас верить, что до тех пор, пока на земле будут Гамлеты, не может быть „страшно за человека!“. Колебания Гамлета перед актом мести она (критика, — *Э. З.*) ошибочно приписывала его бесхарактерности, его бессилию воли, тогда как для нас эти колебания служат признаком той душевной драмы, на которую всегда обречен человек, опередивший на несколько столетий понятия своей эпохи» («Студия», 1911, № 13, стр. 10). М. Ковалевский в статье «Два Гамлета», говоря о предстоящей постановке «Гамлета» в Художественном театре и обосновывая свою концепцию «сильного» Гамлета, писал: «Трагедия страсти, а не характера, силы, а не слабости, протеста, а не сомнения — таков истинный „Гамлет“, которого создал „потрясатель сцены“ — Шекспир и который нам всем

Таким видел Гамлета и Гордон Крэг — отвлеченным от реальной человеческой оболочки, вне конкретной исторической обстановки: Гамлет-идея, Гамлет-призрак, Гамлет-символ. «Символизм, — писал английский режиссер, — не только в корне всякого искусства, но в корне всякой жизни. Лишь благодаря символам жизнь становится для нас возможной... Мне кажется, что никто не должен бы ссориться с символизмом или бояться его».[20] Не только тень отца Гамлета, но и все образы трагедии представлялись Крэгу мимолетными воплощениями сил, которые господствуют над жизнью.[21] В поисках такого Гамлета Крэг и приехал в Москву. Дома, в Англии, — он это знал — слишком сильна рутина, чтобы так решительно отступить от устоявшихся обычаев, от традиционного показа образа датского принца и его окружения. Крэг искал союзников в лице Станиславского и его труппы, убежденных новаторов и смелых экспериментаторов, и надеялся, что они окажутся блестящими исполнителями его замыслов. «Все они, — писал Гордон Крэг в 1908 г. из Москвы, характеризуя труппу Художественного театра, — до одного интеллигенты, восторженно относятся к делу, беспрерывно заняты каждый день новыми пьесами, каждую минуту новыми мыслями. Если бы такая труппа могла согласиться жить в Англии, Шекспир снова сделался бы мощной силой, тогда как сейчас он лишь залежалый товар».[22] Работа с русскими актерами и режиссерами еще больше укрепила Крэга в этой мысли: «И я, пожалуй, теперь еще более несчастен, чем был раньше в моей жизни, потому что я сознаю всю безнадежную инертность Англии и ее сцены, все безнадежное тщеславие и нелепость ее сцены; сознаю крайнее тупоумие всего, что связано с искусствами в Англии, и смертоносное самодовольство, с каким Лондон воображает, что он деятелен и чуток в подобных делах».[23] Но убедился Гордон Крэг и в том, что его планы не найдут безоговорочного признания в Художественном театре, среди людей, воспитанных в великих традициях реализма. «Директор театра, — писал Гордон Крэг, — Константин Станиславский... верит в реализм как средство, при помощи которого актер может раскрыть психологию драматурга. Я в это не верю».[24] Станиславский видел в планах Крэга какой-то возможно многообещающий путь расширения границ реалистического искусства, сочетания бытовой достоверности с высоким полетом героического обобщения,[25] но совершенно отрешиться от

близок и дорог. Такого Гамлета ждем мы, его хотим мы увидеть на сцене Художественного театра» (там же, № 9, стр. 3).

[20] Гордон Крэг. Искусство театра. <СПб.>, 1912, стр. 174.

[21] Там же, стр. 156—164. См. также: В. Н. Соловьев. Искусство театра (О театральных канонах). «Новая студия», 1912, № 8, стр. 6—7.

[22] Гордон Крэг. Искусство театра, стр. 94. См. также: «Рампа», 1908, № 13, стр. 205.

[23] Гордон Крэг. Искусство театра, стр. 95.

[24] Там же.

[25] Именно так расценивал А. В. Луначарский постановку «Гамлета» в Художественном театре — как бунт против реальности, как ее революционное отрицание, как «освобождение от быта, переход от феноменального к сущности через посредство символа и мистического подъема» (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I. М., 1958, стр. 105).

реальной жизни, как этого хотел Крэг, он, конечно, не мог. Отсюда и вся сложность совместной работы английского режиссера с коллективом Художественного театра, что привело не только к долголетней задержке постановки «Гамлета», но и к очень двойственному результату, к «негармоничности между обобщенностью и детальной конкретностью фигур».[26]

Спектакль получил очень разноречивую оценку. А. Серебров (Тихонов) в статье «Московский Художественный театр», опубликованной в большевистской газете «Звезда», отметил, что волна декадентства захлестнула Художественный театр, и в связи с этим вспоминает боевые, исполненные общественно-политического пафоса постановки пьес Горького и Ибсена, особо выделяя спектакль «Юлий Цезарь» Шекспира с образом римлянина Брута, умершего за республику, за свой народ.[27] Возникает на страницах «Звезды» и разговор специально о «Гамлете». Отмечая, что спектакли театра «становятся все более и более зрелищем скучным»,[28] рецензент с явным недоверием пишет о новой работе Художественного театра — «Гамлете», в которой также не надеется увидеть что-либо волнующее и ценное для зрителя.

Лишь немногие театральные критики уловили суть новой постановки «Гамлета». Большинство увидело здесь только формалистические «изыски» Крэга, его пресловутые «ширмы» и «кубы».[29] Кайранский в «Утре России» страшно ругает эти ширмы: «Не давая ни самостоятельной художественной ценности, ни спокойного фона, ширмы вместе с тем крайне неразнообразны в создании формы и особенно стесняют воображение зрителя, когда действие должно совершаться на открытом воздухе».[30] Вильде в «Голосе Москвы» писал: «Впечатление неудовлетворенности, и внешней, и внутренней. Шекспировская трагедия с ширмами Крэга вместо декораций, с главной ролью, сыгранной не трагически, а в транспонированном тоне г. Качаловым, произвела впечатление той стилизованности, которой правильнее дать название стерилизованности».[31] Эм. Бескин в одном из своих «Московских писем» более чем иронически высказался о Гордоне Крэге: «Что это за прославленный гений, который в течение трех лет не может управиться с Гамлетом!». По мнению критика, Крэг со своим стремлением заменить актеров марионетками, а декорации — ширмами и кубами, кубиками не подходит совершенно к стилю Станиславского: «Ширмы своим однообразием в конце концов начинают давить зрителя до боли, до отчаяния. Хочется кричать, бежать. Нет света, нет воздуха, душно. И опять — ширмы, ширмы, ширмы. Ширмы без конца».[32] «Злобой дня, — читаем мы в «Маленькой хронике» журнала «Театр и искусство», — в театральном

---

[26] А. Ростиславов. Художественность Художественного театра. «Театр и искусство», 1912, № 16, стр. 343.

[27] «Звезда», 1912, 3 апреля, № 25.

[28] Там же, стр. 7.

[29] См.: «Театр и искусство», 1912, № 1, стр. 13; № 15, стр. 314—315.

[30] «Театр и искусство», 1912, № 1, стр. 13.

[31] Там же, стр. 14.

[32] Эм. Бескин. Московские письма. «Театр и искусство», 1912, № 1, стр. 11—13.

мире являются ширмы Крэга, которым в отчетах о постановке „Гамлета“ уделено больше места, чем самим исполнителям. Как вполне резонно замечает в „Голосе Москвы“ г. Вильде, расчет театра в данном случае правильный. Крэговские ширмы прячут на сцене Художественного театра то, что называется настоящим, неискаженным „Гамлетом“; без этих ширм получилась бы плохо сыгранная трагедия и только».[33]

И все же вопреки навязанному ему, глубоко чуждому его традициям замыслу, Художественному театру удалось создать очень своеобразный и, возможно, совершенно неизбежный на его творческом пути спектакль. Столкновение с декадентством было исторически неизбежно, Художественный театр должен был переболеть этой болезнью, но он, и это очевидно, извлек из своей «неудачи» немало полезных для своей дальнейшей деятельности выводов. Это должен был признать и давнишний враг Художественного театра А. Р. Кугель. «В противоположность тем, — писал он, — кто бранит постановку Крэга, я хочу лишь сказать, что Крэг — крупнейшая фигура и постановка „Гамлета“ по планам Крэга — несомненно интереснейший опыт Художественного театра».[34] Соглашаясь с тем, что Гамлет Крэга — несомненно мистический Гамлет, полусон, полудействительность, «внебытовая, причудливая игра ума и воображения», Кугель все же положительно оценивает игру Качалова: «Гамлет, по-моему, Качалов — исключительный. Я не видел таких Гамлетов, хотя перевидал не один десяток знаменитых актеров в этой роли. Много содействовала впечатлению также постановка Крэга, которую, при всех промахах, я нахожу гениальной и совершенно неоцененной нашей театральной критикой. У Крэга фон „Гамлета“ — громадные ширмы-панно, у подножия которых копошатся люди. Жестоким пессимизмом, великой мизантропией, горькой усмешкой Нирваны над ничтожеством земных дел веет от этих строгих, уходящих в далекую высь ширм. И вдоль серых стенок, почти плотно прижавшись к ним, черная фигура Гамлета. Что он читает? Слова. Что такое вся жизнь? Слова из бесконечного периода Логоса. Кто они — Гамлет, Офелия, и Полоний, и Горацио, и король? Ползучие козявки, и стоит посмотреть на бесконечность серой загадки, окружающей их, чтобы понять скорбь мысли, проникающей Гамлета.

«Трагедия Гамлета у Качалова не имеет личного и потому страстного характера. Это — трагедия возвышенной мысли, для которой личная судьба, личные вопросы, даже не отомщенная смерть отца, и гибель Офелии, и недостойное поведение матери суть не что иное, как острые поводы для раскрытия глубины рассуждения и сомнения. После Качалова все Гамлеты кажутся театральными картонажами. . . Все самые обольстительные черты Качалова — умеренность и изящество движений, бледность лица, задумчивость и рассеянная снисходительность близоруких глаз, благородство речи и самый звук его голоса — светлый, полный, певучий — соединились здесь для образа Гамлета».[35]

---

[33] «Театр и искусство», 1912, № 1, стр. 5.

[34] А. Кугель. Театральные заметки. «Театр и искусство», 1912, № 13, стр. 268.

[35] А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929, стр. 143—145.



В. И. Качалов (Гамлет) в спектакле «Гамлет». Московский Художественный театр. 1912. Фотография.
Ленинградский театральный музей.

Конечно, игра Качалова во многом не гармонировала с общей идеей постановки Крэга, даже во многом противоречила ей. Об этом пишет Эм. Бескин: «Декорации-ширмы Крэга и весь условный характер постановки очень многим мешали вполне реальному Гамлету. Сам Качалов жаловался, что все эти крэговские отвлеченно монументальные ширмы и кубы не давали ему на первых спектаклях осуществить полностью то настроение сосредоточенной интимности, в какой была задумана роль Гамлета. Чувствовались, как определил Качалов, „негармоничность и тяжесть". Позже Качалов многие из препятствий преодолел, „пообжился" в нелепых кубах и ширмах крэговской архитектуры. Но сам по себе этот исторический факт чрезвычайно характерен. Качалов и Художественный театр — сила, которые, конечно, никакие ухищрения и заумь Гордона Крэга сокрушить не могли».[36]

В характеристике игры Качалова, данной Бескиным, содержится сомнительное утверждение, что постановка «Гамлета» состояла как бы из двух взаимно противоречащих и друг друга исключающих элементов — режиссерского замысла Гордона Крэга и игры Качалова. Нет, конечно, спектакль при всей своей сложности и противоречивости был все же целостным, хотя и довольно пестрым явлением. И в этом отношении прав Ф. Д. Батюшков, когда в статье «Стилизованный „Гамлет"» заявляет, что ему нет никакого дела до Гордона Крэга. Постановка осуществлена Московским Художественным театром, и всю ответственность за нее несут руководители театра, тем более, что они несомненно внесли много своего в постановочный план.

Батюшков восхищается оригинальностью первых сцен, которые сразу переносят зрителя в какой-то «сказочный, фантастический мир». Хорошо изображены, по его мнению, король Клавдий и его окружение. Престиж власти символизируется обилием позолоты в декорациях — истинное царство золотого тельца! «А на переднем плане, в полутьме, при сочетании синих и черных красок — убитый горем Гамлет, олицетворение совести и тяжелого раздумья о правде, правосудии и чести. Обстановка стилизованная, но она здесь подходит к замыслу поэта, она проясняет его, отчасти символизирует». По мнению критика, и декорация, и световые эффекты производят сильное впечатление. Но постепенно все это утомляет — все те же кубики, те же ширмы. «Постановка в общем интересна, своеобразна и при всей своей условности в большинстве сцен отвечающая трагедии вне времени и пространства, каковою можно признать и „Гамлета" по некоторым заложенным в ней идеям и общему философскому смыслу». Но не весь «Гамлет» укладывается в эту стилизацию, а Шекспир совсем в ней не умещается. Театр Шекспира был в высшей степени условен, но никакой стилизации в нем не было. Модернистские постановки не полностью гармонируют с реализмом действия. Отсюда двойственность спектакля — без

[36] Эм. Бескин. В. И. Качалов. М.—Л., 1939, стр. 192—193. См. также: Н. Чушкин. Гамлет—Качалов. «Театральный альманах», кн. 6, М., 1947, стр. 214—255.

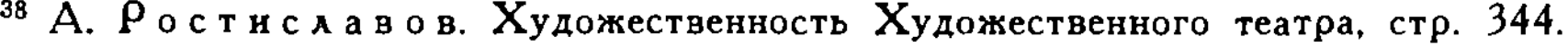
Крэга, по мнению Батюшкова, Станиславский создал бы лучше. Но как бы там ни было, спектакль займет свое место в истории различных постановок «Гамлета» как «любопытная, хотя и недостаточно убедительная интерпретация Шекспира».[37]

Подобную же точку зрения высказывает в своей рецензии А. Ростиславов. Он пишет: «Можно бранить театр, но нельзя о нем не говорить. Нельзя не спорить, одновременно и восхищаясь и огорчаясь. И раз веришь в сущность, в подлинную любовь к искусству, самая грубость и антихудожественность кажутся иными. В них нет пошлости, безразличия, не говоря уже угождения, застарелости предрассудков, которые царят в большинстве наших театров».[38] Действительно, при всей своей спорности и неоднородности постановка «Гамлета» в Московском Художественном театре была ярким явлением в истории русского Шекспира в предреволюционные годы.

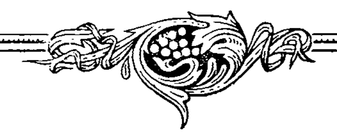
Подведем некоторые итоги. В обилии фактов, мыслей, чувств и рассуждений, связанных с историей Шекспира в стране, стоявшей на пороге величайшего в истории человечества события — социалистической революции, выделяется одна чрезвычайно характерная черта. Английский драматург-реалист становится все более народным, какие бы препятствия этому ни противодействовали. Постановки шекспировских пьес на подмостках народных театров, деятельность Московского Художественного театра, высказывания о Шекспире А. Блока, Луначарского, Горького, взятые вместе с высказываниями противоположного характера, представляют собою картину сложную, но и достаточно красноречивую, в которой можно усмотреть зародыши будущих постижений Шекспира, но также и будущих в нем разочарований или явного непонимания различных русских общественных кругов. Следует отметить, что вокруг имени Шекспира русская мысль кипела более двух столетий, а в указанное время споры казались особенно острыми. Это происходило не только потому, что постепенно накалялась общественная обстановка и новые социальные силы приходили в движение, но и потому, что никогда раньше творчество Шекспира не было известно с такой полнотой широким читательским кругам. Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новый этап в понимании Шекспира в России и в его многостороннем влиянии на советскую культуру.

[37] Ф. Батюшков. Стилизованный «Гамлет». «Современный мир», 1912, № 4, стр. 254—258.

[38] А. Ростиславов. Художественность Художественного театра, стр. 344.







ПРИЛОЖЕНИ

ШЕКСПИР И РУССКОЕ ГОСУДАРСТВО XVI—XVII вв.

Вторая половина XVI в., на которую пришлась юность Шекспир в истории Англии памятна как период начала оживленных торговых сношені между Лондоном и Москвой. Общеизвестно, что морской путь в русское государство бь открыт англичанами еще в 1553 г. Весною этого года три корабля, снаряженные общ ством «купцов-странствователей», вышли из Темзы на поиски северного пути в Кита и Индию; после шестимесячного плавания два корабля, отнесенные бурей и проти ными ветрами в безлюдные водные и ледяные пустыни, погибли; лишь один из них, н чальником которого был опытный мореходец, Ричард Ченслор, пристал к устью Севе ной Двины, там, где впоследствии раскинулся знаменитый своей заморской торговле Архангельск. Ченслор побывал в Москве, был принят царем Иваном Грозным в к честве посланника и вернулся в Англию. Пробыв на родине год, весною 1555 Ченслор на том же корабле вновь отправился в Московское государство, чтобы с действовать учреждению постоянной английской торговли в России. Известно дале что он удачно совершил это второе путешествие и уже возвращался на родину, ве: богатый груз и имея на корабле первого русского посла в Англию — Осипа Непеі как в бурную ночь его корабль разбился о скалы у шотландских берегов. Заботя о спасении московского посла, Ченслор погиб вместе с сыном и большей частью эк: пажа, Непея же спасся и вскоре был торжественно принят в Лондоне, где купц устроили в его честь настоящий праздник. Известие об этом занес в свою знамениту «Хронику» (1587), столь хорошо известную Шекспиру, Р. Холиншед.[1] Общеизвестн что эту хронику Шекспир перечитывал несколько раз и что он почерпнул отсю немало исторических сведений.

К концу XVI столетия взаимное ознакомление обеих стран, Англии и Росси достигло уже значительных успехов. Между ними шел непрерывный обмен посол ствами, людьми (русские посольства отправлены были в Англию, кроме 1556 также в 1567 и 1582 гг.); их торговые связи крепли и разрастались. Все это н избежно вело к обоюдному культурному взаимодействию, к взаимовлиянию во вс областях жизни.

---

[1] Raphael Holinshed. Chronicles of England, Scotland and Ireland. Londo 1587, p. 1132; Joseph Robertson. Documents relating to the first Russian Embas in England in 1556. «Archeological Journal», 1876, vol. XIII, pp. 77—80.

Широким распространением пользовались в Англии различные русские товары. В русские меха, например, уже издавна одевались английские аристократы и государственные люди (в одеждах, отделанных сибирскими соболями, некоторые из них, между прочим, увековечены в серии портретов Ганса Гольбейна; среди них — автор «Утопии» Томас Мор, архиепископ Кентерберийский, королева Анна Болейн и др.); теперь эти меха стали доступны более широким кругам лондонских горожан. Русские соколы и кречеты считались самыми лучшими для охоты, как русские медведи — для популярной английской забавы — медвежьей травли собаками. Когда в Англии начали входить в употребление окна со стеклами, плохому стеклу собственной выработки некоторое время предпочитали русскую слюду — «muscovy glass».[2] О красивых мехах, медведях, слюде и т. п. в Англии знали, следовательно, не только из книг о далеких путешествиях: подобно тому как предметы русско-английской торговли внедрялись непосредственно в самый быт англичан, так широким потоком входили в их сознание всевозможные данные о незнакомой им прежде северной стране — ее людях, природе, нравах, обычаях; их черпали отовсюду — из книг, устных рассказов, личного общения. Только этим многообразием источников информации и можно объяснить обилие сведений о Московском государстве, которым обладали рядовые англичане конца XVI—начала XVII в. На мысли об этой стране постоянно наталкивали их предметы домашнего обихода; о ней слышали они речи по тому или другому поводу на театральных представлениях, читали в книгах — стихах, повестях, памфлетах, не говоря уже о специальных сочинениях.

Эти сочинения занимали важное место в географической литературе того времени и становились все многочисленнее. Возрастало количество англичан, побывавших на Белом море и посетивших центральные города Московского государства. Их рассказы, путевые дневники, воспоминания с приложением дипломатических документов и отчетов напечатал Ричард Гаклюйт (Hakluyt) в своем большом однотомном сборнике путешествий англичан в разные страны света («The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation», 1589); десятилетие спустя понадобилось второе издание этого труда, вышедшее уже в трех томах, причем сведения о России были здесь очень пополнены.[3] Отчеты Ченслора, Дженкинсона, Ст. Борро, Сутхема и Спарка, письма Гаутри, Грея, Олькока, Лейна, Ускомба, Симкинсона, Гарланда и других давали читателю много самых занимательных подробностей. Москва, Новгород, пристани Белого моря, среди них Архангельск, основанный в 1584 г., Волга, Средняя Азия и Каспийское море, обычаи и нравы русских, татар, «самоедов», способы торговли, образ домашней жизни, характеристика русской власти — все это нашло себе место в опубликованных Гаклюйтом материалах, которые трудолюбивый и ревностный к славе своих соотечественников историограф собрал непосредственно от очевидцев или от их ближайших друзей. Место прежних отрывочных данных или недостоверных рассказов заняли теперь более обширные компиляции или основательные сочинения по первоисточникам. Появились рассказы Дж. Горсея, долго жившего в России и одно время близкого к Ивану Грозному; в 1591 г. вышла в свет книга Флетчера «О государстве русском» («Of the Russe Commonwealth») в 1605 г. — описание посольства сэра Томаса Смита («Sir Thomas Smithes Voiage and Entertainment in Russia») и т. д.

---

[2] Любопытно, что минералогическое название слюды «мусковит» попало в русский язык из английского (И. И. Гинзбург. Слюда в Архангельской губ. «Природа», 1916, № 3, стр. 349). У английских драматургов — современников Шекспира «muscovy glass» упоминается неоднократно (например, в комедиях Марстона «Недовольный», 1600, Бена Джонсона «Глупый черт», 1616).

[3] См.: Max Bohme. Die grossen Reisensammlungen des XVI Jahrh's und ihre Bedeutung. Strassburg, 1904, S. 152; G. Parks. Richard Hakluyt and the English voyages. N. Y., 1908. Русские переводы из труда Гаклюйта и его продолжателей в отрывках появлялись много раз начиная с 30-х годов XVIII в. (см.: П. П. Пекарский. История Академии наук, т. I. СПб., 1870, стр. 585); одно из последних изданий: Английские путешественники в Московском государстве в XVI в. Пер. с англ. Ю. Готье. М.—Л., 1938.

Естественно, что и в английской драматической литературе этой поры можно найти ряд упоминаний о «Московии», или «Руссии»; известно ведь, что в лондонские театры горожане, по свидетельству современников, отправлялись не только для того, чтобы провести свой досуг, но и чтобы «узнать, что происходит в других странах»,[4] услышать о заграничных событиях и новостях. Поэтому в пьесах Шекспира и драматургов той поры, где встречается так много известий о странах Европы и даже отдаленных континентов, довольно полно отразился и круг представлений англичан о современном им Русском государстве, о быте и нравах его жителей. Конечно, этот круг был не слишком широк, но все же в драматических произведениях конца XVI—начала XVII в., как и в произведениях всех других жанров, в стихах, в повествовательной и публицистической прозе, о Москве и русском Севере сообщалось много весьма живописных подробностей: здесь мелькали русские географические имена, давались указания на климатические особенности страны, на торговую номенклатуру; попадались даже отдельные слова и фразы русского языка.[5]

У Шекспира отмечено свыше десятка упоминаний «московитов», или «русских».[6] Это, конечно, не так много в сравнении с разнообразием и обилием его упоминаний о Франции, Италии или Нидерландах, но вся «русская экзотика» у Шекспира заслуживает еще большего внимания, чем аналогичные подробности в произведениях К. Марло, Т. Хейвуда, Бомонта и Флетчера, Миддлтона и Деккера, Марстона и других драматургов;[7] любопытно, что интересующие нас места о русских мы найдем почти на всем протяжении творчества Шекспира, от его ранних комедий и до поздних трагедий, — в «Напрасных усилиях любви», «Мере за меру», «Генрихе V», «Макбете», «Зимней сказке».

[4] G. Binz. Londoner Theater uns Schauspiele. «Anglia», 1899, Bd. XXII, S. 461.

[5] См.: М. П. Алексеев. Английский язык в России и русский язык в Англии. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», серия филологических наук, вып. 9, 1944, стр. 78—80.

[6] Все эти упоминания перечислены в словаре: Francis Stokes. A Dictionary of the Characters and Proper Names in the Works of Shakespeare. London, 1924, p. 286. В более новом солидном топографическом словаре к произведениям Шекспира и современных ему драматургов (Edward H. Sugden. Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and his Fellow Dramatists. Manchester, 1925) собрано много упоминаний о России и сопредельных с нею странах, встречающихся в произведениях английских драматургов конца XVI—начала XVII в.; здесь указаны, например, такие географические имена, как «Moscow», «Muscovy», «Musko», «Russ», «Russia», «Volga», «The River Ob» (река Обь), «The River Petsora» (река Печора), «Menseck» (Минск) и т. д. Заслуживает внимания недавняя попытка доказать, что именем «Danskers», встречающимся, в частности, в «Гамлете» (II, 1, 7), в шекспировской Англии называли не только «датчан», но и «жителей Гданьска», польского морского порта (см.: Gesta Langenfelt. Shakespeare's Danskers. «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 1964, H. 3, стр. 266—277. Автору этой статьи осталась неизвестной специальная литература о польских элементах в «Гамлете»).

[7] Дж. Дрейпер (J. W. Draper. Shakespeare and Muscovy. «The Slavonic and East European Review», 1954, vol. XXXVIII, № 80, December, p. 218) обратил внимание на то, что Шекспир почти вовсе не дает топографических подробностей о русской земле (их больше у Марло или Деккера) — у него нигде не называются ни Ледовитый океан, ни Белое море, ни Северная Двина или Волга (ср., однако: Sarah Nutt. The Arctic voyages of William Barents in probale relation to certain of Shakespeare's plays. «Studies in Philology», 1942, vol. XXXIX, pp. 240—264). О России в произведениях драматургов-елизаветинцев см.: K. H. Ruffmann. Das Russlandbild im England Shakespeare's. Göttingen, 1952, SS. 155—156 (автору осталась неизвестна работа: E. Eckhardt. Die Dialekt und Angländertypen des älteren englischen Dramas. In: «Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas», Louvain, Bd. XXXII, Th. II, SS. 133—135). В. Морфилл (W. Morfill. Russia. London, 1890, p. 74) указывает еще на одну (опущенную у Экхардта и у Руффмана) пьесу Томаса Хейвуда «Похищение Лукреции» («The Rape of Lucrece», 1608, III, 5), где идет речь о русском квасе и соболях, которыми русские украшают свои головные уборы.

О свирепости русских медведей Шекспир упоминает в исторической хронике «Генрих V» (III, 7, 154):

> Рамбюр. Но и Англия дарит миру храбрецов. Английские бульдоги необычайно воинственны!
>
> Герцог Орлеанский. Глупые псы! Кидаются, закрыв глаза, в пасть русскому медведю, чтобы он сплюснул им башки, как гнилые яблоки. Эдак вы скажете, что и блоха храбра: завтракает на губе льва.

Это — явный отзвук популярной в те времена в Лондоне забавы — травли медведей собаками.[8] Тот же «косматый русский медведь» («the rugged Russian bear») вспомнился измученному совестью Макбету в сцене, когда он видит призрак зарезанного Банко и кричит ему, что предпочел бы ему любое свирепое чудовище («Макбет», III, 4, 99—103):

Я смею все, что смеет человек:
Предстань мне русским всклоченным медведем,
Гирканским тигром, грозным носорогом,
В любом обличье, только не в таком, —
И я не дрогну...

(Перевод М. Л. Лозинского)

В «Мере за меру» (III, 1, 139) Анджело замечает по поводу пространной болтовни шута:

Все это длится, как в России ночь,
Когда она всего длинней бывает...[9]

Речь идет здесь о длинных зимних ночах русского Севера, о которых Шекспир мог быть наслышан от бывалых мореходцев, видевших страну «замерзших московитов».[10]

Интерес к «Московии» и к русским в английской драме Елизаветинской поры обнаруживался еще отчетливее и ярче в целых сценах на русские темы или даже в особых произведениях на русские сюжеты, действие которых сосредоточивалось в Москве.

В одной из ранних комедий Шекспира «Напрасный труд любви» («Love's Labour's lost») мы находим маскарадную импровизацию с переодеванием в русские костюмы (акт V, сц. 2). Дата этой пьесы устанавливается только приблизительно (ок. 1590 г.)

---

[8] Английские комментаторы Шекспира не всегда правильно объясняют это место; так, например, Дж. Дрейпер (Shakespeare and Muscovy, p. 219) на том основании, что он «не нашел ссылок на медведей у английских путешественников» в России, предположил, что упоминания «Русских медведей» и в «Генрихе V», и в «Макбете» будто бы восходят к печатным известиям об арктических плаваниях Вилема Баренца 1594—1596 гг.; но у Баренца говорится о белых медведях, нападавших на мореплавателей, а не о медведях русских лесов, которых продавали в Англию и в XVI—XVII вв. и часто возили туда на кораблях для устройства травли.

[9] В оригинале:

This will last out a night in Russia
When nights are longest there.

[10] По мнению Дж. Дрейпера (Shakespeare and Muscovy, p. 218), о длинных северных ночах в России Шекспир «без сомнения узнал из уст участника какой-нибудь экспедиции»; недаром, догадывается он, в «Напрасных усилиях любви» упомянуты подобные мореплаватели, «возвратившиеся из Московии», бледные после испытанной ими морской болезни («Why look you pale? Sea-sick, I think coming from Muscovy»; V, 2, 393). Нет, однако, необходимости предполагать в данном случае, что Шекспир пользовался каким-либо устным источником, так как речь шла о климатических особенностях, более или менее известных каждому образованному англичанину той поры. По поводу упоминающихся в «Гамлете» (III, 2, 137; IV, 7, 81) собольих мехов (sobles) тот же

и до сих пор служит предметом разногласий и споров исследователей; известное значение для датировки пьесы имеет также и указанная ее сцена.[11]

Действие пьесы, как известно, происходит не в Англии, а при дворе молодого короля Наварры Фердинанда, который, мечтая устроить свою жизнь на началах целомудрия и спокойного созерцания, вместе со своими приближенными дает торжественный обет на три года отречься от женского общества и всецело посвятить себя науке. Все расчеты его, однако, рушатся, когда к нему является французская принцесса в сопровождении своих прекрасных дам, и юный король, принявший слишком поспешное и неосторожное решение, влюбляется в посланницу. Принцесса, однако, не склонна отвечать на эти ухаживания. Король сочиняет пламенные сонеты, чтобы привлечь ее благосклонность. Когда и это не удается, он задумывает маскарад: он явится к принцессе вместе со своими придворными, замаскированный в платье «москвитян, или русских». Бойе, придворный принцессы, подслушав из-за куста о намерении короля, спешит сообщить об этом принцессе:

Принцесса

Как, как, Бойе? Они идут сюда,
К нам в гости?

Бойе

Да, к нам в гости, москвичами
Иль русскими переодевшись все; [12]
Намерены они, как заключаю
Я из того, что слышал, здесь плясать,
Любезничать и веселиться с вами.

Входят музыканты-мавры, за ними король и придворные: Моль, Бирон, Лонгвиль и Дюмен. «Все они, — гласит авторская ремарка — в русских костюмах (in russian habits) и в масках». Русские играют свою роль, говорят, что прошли много миль тяжелыми шагами, чтобы видеть ее красоту, что они подобно дикарям ее обожают и просят принцессу снять маску:

Дж. Дрейпер полагает, что Шекспир видел эти меха и знал их происхождение из Московии и о ганзейской торговле ими (p. 218).

[11] Комедия «Напрасные усилия любви» появилась в печати с обозначением 1598 г. и с пометой на титульном листе, что она играна в присутствии королевы «на последних святках» (W. Greizenach. Geschichte der neueren Drames, Bd. IV. Halle, 1909, S. 678), но пьеса и тогда уже не была новой, на что намекает указание в подзаголовке «Заново исправлена и дополнена»; некоторые исследователи толковали это свидетельство в том смысле, что существовало и более раннее, до нас не дошедшее издание пьесы. Большинство новейших исследователей приходило к заключению, что она не могла быть написана позже начала или середины 90-х годов (см.: E. K. Chambers. William Shakespeare, vol. I. Oxford, 1930, p. 172), некоторые исследователи считали, что «Напрасные усилия любви» прямо приспособлены к представлению при дворе королевы Елизаветы и намекают на события и сплетни предворной жизни (см.: «Englische Studien», 1929, Bd. XLIV, H. 2—3, SS. 352—362). В этом вопросе некоторую помощь может оказать и разыскание источников русского эпизода в пятом акте пьесы. В связи с этим уже Уорбертон, по словам Фёрнесса, обращал внимание на то, что положение английской торговли в России в эту эпоху очень интересовало широкие круги населения; следуя же Гаклюйту (The Principal Navigations..., vol. I, pp. 489—499), можно установить, что этот интерес особенно повысился к 1590—1591 гг. (см.: A. New Variorum Edition of Shakespeare, ed. H. H. Furness, vol. XIV, Philadelphia, 1904, p. 330).

[12] В оригинале:

Boyet

They do, they do; and are apparell'd thus,
Like Muscovites or Russians, as I guess.

Бирон

Удостойте
Сияние прекрасного лица
Открыть для нас, чтоб как дикарь простерлись
Мы перед ним...

Но принцесса, предупрежденная о том, кто стоит перед ней, облеченный в своеобразный костюм московита, дурачит короля, и он удаляется со свитой, и на этот раз потерпев поражение. Принцесса бросает им вслед:

Сто двадцать раз прощайте,
О москвичи замерзшие мои! [13]

Старинные комментаторы Шекспира давно уже обратили внимание на этот эпизод пьесы. Джозеф Ритсон, основываясь на хронике Холла, летописце времен Генриха VIII, утверждал, что русский костюм в качестве маскарадного убранства был известен при английском дворе еще в 1510 г., следовательно, за полвека до первой морской экспедиции англичан к берегам Белого моря. Вот свидетельство Холла, приведенное у Ритсона: «В первом году царствования Генриха VIII, на празднике, который дан был перед иностранными послами в парламентском зале Вестминстера, явились лорд Генри, граф Уэлтширский и лорд Фицуотер в двух длинных платьях из желтого атласа с полосами белого; в каждую же полоску белого атласа вставлена полоска кармазинного по русскому обычаю (after a fashion of Russia or Russlande); на головах у них были серые меховые шапки, в руках — по топорику, а на ногах сапоги, заостренные кверху».[14]

Свидетельство Холла приводится почти во всех комментированных изданиях комедии «Напрасные усилия любви» вплоть до настоящего времени. Когда выяснилось, что все место из Холла, цитируемое Ритсоном, дословно приведено также в хронике Холиншеда, некоторые комментаторы Шекспира еще больше утвердились в мысли, что именно этот рассказ о придворном маскараде 1510 г. и послужил одним из источников комедии Шекспира.[15] На самом деле этот рассказ едва ли может претендовать на то значение, которое ему готовы придать исследователи; описанный Холлом пестрый маскарадный костюм, в который облачались английские аристократы начала XVI в., свидетельствует более всего о том, как чужда была Англии Генриха VIII «Московия» Ивана III. Шекспир говорит в ремарке просто о «русских костюмах», очевидно предполагая их достаточно известными; он мог видеть их и сам; нет никакой необходимости считать, что он хотел видеть Фердинанда и его приближенных одетыми именно в такие «театрализованные» одежды, какие были описаны Холлом.[16]

Некоторые исследователи Шекспира источник «русского эпизода» «Напрасных усилий любви» пытались обнаружить в итальянской комедии масок (commedia

---

[13] В оригинале:

My frozen Muscovites, adieu!

[14] J. Ritson. Remarks, critical and illustrative, London, 1783, p. 40; ср.: И. Гамель. Англичане в России, т. I. СПб., 1865, стр. 160.

[15] F. Soerensen. The Masque of the Moscovites in «Love's Labour's Lost». «Modern Language Notes», 1935, vol. 50, December, pp. 494—501.

[16] Обращая внимание на то, то текст цитированных выше слов Бойе испорчен и что между нерифмующимися стихами 126—127:

They do, they do, and are apparell'd thus,
Like Muscovites or Russians, as I guess —

может быть, недостает целой строки, Э. Тиссен предлагал восстановить ее (основываясь именно на описании русского костюма у Холла) приблизительно в таком виде: «Hat's furr'd, boot's pike'd, in long and motley dress», т. е. «в меховых шапках, заостренных сапогах, в длинном и пестром платье» (Ed. Tiessen. Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Shakespearetextes. «Englische Studien», 1878, Bd. II, SS. 188—189).

dell'arte),[17] другие усматривали его в представлении («маске») «Gesta Grayorum», исполненном при дворе на масленицу 1595 г. студентами Грейз-Инна: в этой маске также происходило переодевание в русские костюмы.[18] Некоторые исследователи, наконец, обращали внимание на забытое свидетельство Томаса Лоджа, из которого будто бы явствует, что около 1580 г. в Англии установилась своего рода театральная мода — выводить на сцену «фантастические шествия» актеров или театральных статистов, наряженных и замаскированных под чужестранцев из Московии или «скифских чудовищ»; следует, впрочем, отметить, что ясностью указанное свидетельство Лоджа не отличается.[19]

Ряд исследователей Шекспира, однако, уже издавна придерживался той точки зрения, что источник интересующей нас сцены в «Напрасных усилиях любви» следует искать не в литературном или сценическом произведении, но в современной автору действительности. Еще в прошлом веке весьма интересные и заслуживающие полного внимания соображения по этому поводу высказывал известный шекспировед С. Ли.[20]

Напомнив об оживленных русско-английских сношениях в конце XVI в., обменах посольствами и тех переговорах, какие через своих посредников вели Иван Грозный и королева Елизавета, С. Ли особенно подробно останавливается на некоторых деталях второго русского посольства в Англию, во главе которого стоял Федор Андреевич Писемский. Посольство это прибыло в Лондон в 1582 г. Ф. Писемскому и состоявшему при нем подьячему Епифану-Неудаче Васильеву Ховралеву наказано было добиться заключения союза между Англией и русским государством и сватать за царя племянницу королевы «княжну Хантинскую» Марию Гастингс, дочь Генриха, графа Гунтингдонского. Английскому переводчику Писемского, Джейлсу Кроу, кроме того, приказано было тайно передать «королевне», что сам царь имеет намерение прибыть из Москвы в Англию.[21]

Ф. Писемский не скоро смог увидеть английскую «принцессу»; она была тяжело больна, и болезнь (оспа) обезобразила ее лицо. Королева Елизавета до ее полного выздоровления не хотела допустить русского посла на смотрины «царской невесты» и долго

---

[17] См.: O. J. Campbell. Love's Labour's Lost Re-studied. In: «Studies in Shakespeare, Milton and Donne», University of Michigan, 1925, pp. 1—45.

[18] См.: Gesta Grayorum, ed. W. W. Greg. London, 1914 (The Malone Society Reprints, № 6); E. K. Chambers. William Shakespeare, vol. I, p. 335; F. Soerensen. The Masque of the Muscovites in «Love's Labour's Lost», p. 499; F. A. Yates. A Study of Love's Labour's Lost. Cambridge, 1936, pp. 11, 133, 135; K. H. Ruffmann. Das Russlandbild im England Shakespeare's, S. 171.

[19] Значение данного свидетельства Т. Лоджа подчеркнул Руффман (K. H. Ruffmann. Das Russlandbild im England Shakespeare's, S. 171); нельзя, однако, не согласиться с М. Андерсоном, которому оно представляется «до некоторой степени загадочным» (M. S. Anderson. British Discovery of Russia. London, 1958, p. 32). В самом деле, Лодж говорит: «Your Muscovian strangers, your Scithian monsters, wonderful by one Eurus brought upon one stage in ships, made in sheepskin» (Th. Lodge. Works, ed. W. Gosse, vol. I. Glasgow, 1883, p. 20), т. е. «Ваши московские чужестранцы, ваши скифские чудовища, удивительно представленные на сцене неким Эвром (?) на кораблях, сделанных из овчин».

[20] S. Lee. A new study of Love's Labour's Lost. «The Gentleman's Magazine», 1880, October, p. 455 и сл.

[21] Ср.: Ю. Толстой. Обзор сношений России с Англией. «Сборник имп. русского исторического общества», т. XXXVIII, СПб., 1880, стр. 32—33; Дм. Цветаев. Из истории брачных дел в царской семье московского периода. «Русский вестник», 1884, т. 172, стр. 156—157. Для обоснования своей гипотезы С. Ли мог воспользоваться также статьей Н. К. Богушевского «Historical Notes relating to czar John „the Terrible" of Russia and Queen Elisabeth of England» в журнале «Reliquary. Quarterly Journal of Acrhaeology» (ed. by L. Jewitt, 1875, vol. XVI, pp. 1—18), в которой о пребывании посольства Писемского в Лондоне рассказывается на основании английских и русских первоисточников.

не соглашалась на снятие с нее портрета для отправки его в Москву. К тому же и «сама избранная невеста, по-видимому, не прельщалась предлагаемой ей будущностью, и хотя в Англии еще живы были современники шестибрачного Генриха VIII, но едва ли молодая англичанка могла пленяться мыслью, что будет шестою или седьмою супругой пятидесятилетнего царя».[22] Тем не менее смотрины все же состоялись, потому что Писемский усиленно настаивал на этом; 17 мая 1583 г. Писемский допущен был ее видеть.

Встреча обставлена была с большой торжественностью: в саду Иорк-хауза, в резиденции лорда-канцлера Томаса Бромлея, устроена была специальная беседка, в которой поместили леди Марию, окруженную многочисленной и пышно разодетой свитой; потом гуляли по саду, и гостям предложены были вина и фрукты. Английский переводчик Писемского от его имени заявил, что для него достаточно было только взглянуть на королевну, это неземное создание, которое, как он надеялся, станет супругой его повелителя, чтобы сразу оценить ее ангельскую наружность, горделивую осанку и удивительную красоту. Об этом приеме «принцессой» московского посла, разодетого в богатые и яркие национальные одежды, в Лондоне помнили долго. Любопытно, что подробный отчет об этой встрече, который сам русский посол представил своему государю, дает нам еще больше аналогий с шекспировской пьесой. Ф. Писемский писал, что его повели в сад, а «в саду чердак (беседка, — *М. А.*) наряжен, и в чердаке поставлены двои кресла, обиты бархаты золотными... И погодя немного пришла княгиня Томосова, а другая княгиня Хунтинского князя, а промеж себя привели княжну Хунтинского Марию Хунтинску — и с ними пришли многие боярыни и девицы. И как пришли против князя Томоса, и Федор и он встали и им поклонились, а они против поклонились; и князь Томос Федору говорил: «Высмотри гораздо; королева велела тебе показать свою племянницу не в темне месте, ни в коморе, ни в палате — на свету». И после того они пошли в сад гулять, и князь Томос, встав, в сад же ходил гулятн, и опять встретились, для того чтоб Федор высмотрел ее гораздо...». «... И князя Хунтинского дочь Мария Хантис, — прибавляет Писемский, — ростом высока, тонка, лицом бела, очн серы, волосом руса, нос прям, у рук пальцы тонки и долги».[23]

Как в сцене шекспировской пьесы, так и в действительности, дело происходило в парке перед павильоном; целью той и другой встречи было сватовство. Преувеличенно льстивая речь, которую в пьесе произносит, обращаясь к принцессе, один из придворных по поручению короля, напоминает слова переводчика московского посла, сказанные от имени Писемского, и т. д. С. Ли безусловно прав, усматривая большое и, вероятно, неслучайное сходство между встречей Писемского с английской княжной и сценой в «Напрасных усилиях любви». Женитьба русского царя на Марии Гастингс, как известно, расстроилась. Грозный скоро умер, хотя он даже перед смертью похвалялся московским англичанам, что если леди Гастингс откажется быть его женою, то он сам приедет в Англию и возьмет ее силой. Эта несостоявшаяся свадебная сделка хотя и имела характер дипломатического секрета, стала известна и еще долго служила в Лондоне предметом городских толков и сплетен; в несколько искаженном и преувеличенном свете, как великолепную шутку, обо всем этом рассказывает в своих записках Дж. Горсей, которыми пользовался С. Ли.[24] Очевидно, что в том или ином виде эта история могла быть известна и Шекспиру. Что касается выразительной характеристики русских, вложенной им в «Напрасных усилиях любви» в уста принцессы и Розалины, притом явно в комических целях, то, по предположению С. Ли, источником этой характеристики могла быть указанная выше книга Флетчера о Русском государстве (1591); при этом английский исследователь допускал даже, что Шекспир знал это сочинение

---

[22] Ю. Толстой. Обзор..., стр. 34—45.

[23] «Сборник имп. русского исторического общества», т. XXXVIII, стр. 68—69; Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статейные списки. М.—Л., 1954, стр. 153—154.

[24] S. Lee. A new study of Loves Labour's Lost, p. 457; Дж. Горсей. Записки о Московии. СПб., 1909, стр. 53.

еще до выхода его в свет.[25] Необходимость последнего допущения отпадает, если признать установленным, что «Напрасные усилия любви» написаны не ранее 1591 г.[26]

Стоит отметить, что более ста лет назад, задолго до указанных выше сопоставлений «русского эпизода» пьесы с ее вероятными и предполагаемыми первоисточниками, С. П. Шевырев поместил в московском журнале статью «Шекспир о русских», в значительной степени посвященную анализу «русской сцены» в «Напрасных усилиях любви»: Шевырев прямо допускал, что для характеристики русских словами принцессы Шекспир воспользовался собственными наблюдениями. «Замечательно, — писал московский профессор и литератор, — что от зоркого глаза Шекспира не укрылось дородство русских и эта грубая сила телесная... Его всепроницающая наблюдательность схватила черты дородного, плотного ума наших предков и запечатлела их этими двумя памятными для нас строками: My frozen Muscovites: well-liking with they have; gross, fat, fat».[27]

О том, что приезжавшие в Лондон из Москвы русские люди вызывали к себе в английской столице пристальное внимание, мы знаем из разнообразных источников. До нас дошел, например, портрет русского посла в Англии, Григория Ивановича Микулина, отправленного к королеве Елизавете из Москвы 15 мая 1600 г. Борисом Годуновым. Этот портрет (масло) написан в Англии неизвестным художником вскоре после приезда туда Микулина; ныне он находится в Государственном историческом музее в Москве.[28] Это — тот самый Микулин, которому довелось быть в Лондоне сви-

---

[25] Дж. Роджерс (J. D. Rogers) в статье «Voyages and Esplorations», входящей в сборник «Shakespeare's England» (vol. I, London, 1917, p. 182), высказывает предположение, что ссылка на лапландских колдунов («Lapland sorcerers») в «Комедии ошибок» (IV, 3, 11) Шекспира заимствована драматургом именно из этой книги Флетчера, в которой действительно упоминается о колдовстве у лапландцев; впрочем, об этом шла речь и во многих других сочинениях той поры.

[26] У Флетчера, между прочим, говорится: «Что касается до их ‹русских› телосложения, то они большею частью роста высокого и очень полны, почитая за красоту быть толстыми и дородными» (О русском государстве. СПб., 1905, стр. 124).

[27] С. Шевырев. Шекспир о русских. «Москвитянин», 1842, ч. III, № 5, стр. 93—96. Позднее автор статьи «Этюды Шекспира. Шекспир в его малоизвестных произведениях» («Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 9, стр. 593—605), давая комментарий к «Напрасным усилиям любви» и отрицательно отзываясь о ее «напыщенном слоге и натянутом остроумии», между прочим, писал о 2-й сцене V акта: «Весь этот маскарад — довольно неудачная выдумка, ни к чему не служащая. Любопытно было бы узнать, как при Шекспире одевались русскими или московитянами» (стр. 603). Тем не менее именно указания С. Шевырева на русские эпизоды в творчестве Шекспира ввели их в русский литературный оборот. Вспоминали их и в русской печати в 1864 г. в связи с юбилеем Шекспира. Так, например, основываясь на них, Аполлон Майков в написанном им юбилейном стихотворении этого года, однако, дал уже полную волю собственной фантазии и в явном противоречии с подлинными текстами английского поэта рисовал такое представление Шекспира о Московии:

Ты смутно лишь слыхал о Руссии холодной,
Великолепии московского царя,
Боярах в золотой одежде, светозарных
Палатах, где стоит слоновой кости трон
И восседает сам владыка стран полярных,
Безмолвием и славой окружен.

(«Юбилей Шекспира», 1864)

[28] Лицо посла выразительно, но не очень типично: он изображен без бороды, с небольшими, скошенными по-татарски усами, с умным, спокойным взглядом темных глаз и в относительно скромной одежде — в кафтане без стоячего воротника, но с оплечьем, шитым жемчугом и каменьями, и с шапкой-колпаком, отороченной мхом. Снимок с портрета помещен в издании «Archives principales de Moscou du Ministère

детелем восстания Эссекса и который представил об этом по возвращении на родину дельный отчет; Микулин дал в этом документе характеристику главных действующих лиц этого неудавшегося заговора, назвав среди них, кроме Эссекса, также шекспировского графа Саутгемптона («Эрль Сеуфгамтен, да эрль Роклин, да лорд Стенс. . .»), отметил очень сочувственное отношение к восстанию англичан — «посадских людей», описал даже самую казнь заговорщиков;[29] очень вероятно, что одному из замешанных в этом восстании англичан Микулин помог скрыться из Англии в Россию и затем поселил его вблизи от себя, неподалеку от г. Ярославля.[30]

Полного внимания заслуживает также тот факт, что именно статейный список путешествия Г. Микулина, дающий разнообразные и удивительно точные сведения не только о пребывании русского посольства в Лондоне, но и о том, что происходило в то время при дворе королевы Елизаветы, послужил новейшему исследователю Лесли Хотсону поводом для установления точной даты первого представления комедии Шекспира «Двенадцатая ночь».[31] Как известно, заглавие этой пьесы дано не по ее содержанию, но в связи с тем днем, для которого она была предназначена и должна была быть сыграна актерами: «двенадцатым днем» (twelfth day), а также вечером, до полуночи (night), в Англии назывался двенадцатый день от начала рождественских праздников, т. е. 6 января. Особенности английского календаря того времени были прочно забыты исследователями; это неоднократно приводило к различным заблуждениям и неправильным датировкам. Л. Хотсон, в частности, обратил внимание на то, что даже известный «Оксфордский словарь английского языка» («Oxford English Dictionary») допустил характерную ошибку, определяя «двенадцатую ночь» как «вечер накануне двенадцатого дня» («the evening before twelfth day»), что неверно, поскольку кануном «двенадцатого дня» являлось 5, а не 6 января.[32] Добавим к этому, что в XVI и XVII вв. англичане пользовались юлианским, а не григорианским календарем и что при жизни Шекспира год начинался в Англии не 1 января, но 25 марта.[33] Для историка англо-русских культурных и дипломатических отношений это обстоятельство довольно существенно: отсюда, между прочим, явствует, что календари, которыми пользовались в то время в Лондоне и в Москве, имели сходство, несмотря на вероисповедные и связанные с ними обрядовые различия у жителей обеих столиц.

Вчитываясь в статейный список посольства Г. Микулина, Л. Хотсон обратил внимание на то место реляции русского посла, где говорится, что королева Елизавета велела ему и состоявшему при нем подьячему Ивашке Зиновьеву «у себя на праздник

---

des Affaires étrangères. Portraits et tableaux, appartenant aux Archives», Moscou, 1908 (planche XI, № 54), затем при статье Е. Дракохруст, дающей подробную биографию Микулина, в «Трудах Гос. исторического музея» (вып. XIV, М., 1941, стр. 68—71); недавно этот портрет воспроизведен в книге «Путешествия русских послов XVI—XVII вв.» (между стр. 160 и 161).

[29] «Сборник имп. русского исторического общества», т. XXXVIII, стр. 338—340; Н. Чарыков. Посольство в Англию дворянина Григория Микулина в 1600 и 1601 гг. М., 1876, стр. 11—12; Путешествия русских послов XVI—XVII вв., стр. 178—179.

[30] Анонимный автор книги о путешествии в Россию английского посла Т. Смита, изданной в Лондоне в 1605 г. (см. о ней ниже), свидетельствует, что этот посол проездом из Архангельска в Москву остановился в Ярославле именно в доме Микулина и что неподалеку от него жил «один английский джентльмен по прозванию Джордж Гарланд, некогда состоявший на службе у благородного и несчастного графа Эссекса» (Сэра Томаса Смита путешествие и пребывание в России. Пер. И. М. Болдакова. СПб., 1893, стр. 24—25). Ср.: М. П. Алексеев. Англия и англичане в памятниках московской письменности XVI—XVII вв. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 95, серия исторических наук, вып. 15, 1946, стр. 46—47.

[31] См.: L. Hotson. The First Night of Twelfth Night. London, Mercury Books, 1961 (1-е изд. — 1954).

[32] Там же, стр. 12.

[33] См.: Ed. Brinkmeier. Praktisches Handbuch der historischen Chronologie. 2-te Aufl., Berlin, 1882, S. 83; R. F. Hampson. Medii Aevi Kalendarium, or Dates, Charters and Customs of Middle Ages. London, s. a., pp. 3 и 44.

на крещеньев день хлеба ясти» и что в тот же день «ударил челом королевне Италиянские земли Флоренской удельной князь Верджен Аурсинов»,[34] т. е. Вирджинио Орсини, герцог Браччьяно, как известно, выведенный в этой самой комедии Шекспира. Исходя из этого свидетельства Микулина и проверив его с помощью других документов, впервые публикуемых, Л. Хотсон пришел к неопровержимому выводу, что первое представление «Двенадцатой ночи» Шекспира состоялось в присутствии королевы Елизаветы в Уайтхолле после ужина вечером 6 января 1600 г. (или по нынешнему летосчислению 1601 г.), т. е. в тот самый «крещеньев день», о котором пишет Г. Микулин.[35] Исследование Л. Хотсона представляет значительный интерес не только для шекспироведов, но и для историков России XVI—XVII вв. Большой отрывок из статейнего списка Г. Микулина вошел в эту книгу Л. Хотсона в точном английском переводе, сопровождаемый чрезвычайно интересными пояснениями и дополнениями архивного характера, без которых отныне не сможет обойтись ни один комментатор этого ценного памятника старинной русской дипломатии. Просматривая печатные каталоги английских рукописных собраний, Л. Хотсон, в частности, обратил внимание на небольшой, но любопытный и до того еще не публиковавшийся документ, хранящийся среди других ценных исторических бумаг в библиотеке герцога Нортумберлендского: это подробное описание «приема и увеселений московитского посла, а также итальянского знатного дворянина, герцога Браччьяно при дворе королевы Елизаветы», к которому приложен перечень всех лиц, «сопутствовавших ее величеству королеве во время ее обеда вне дворца (dining abroad) в Двенадцатый день 6 января».[36] Этот документ, опубликованный Л. Хотсоном по рукописи полностью,[37] подтверждает замечательную точность донесения Г. Микулина и в то же время дополняет его многими интереснейшими подробностями. Из данного английского источника мы узнаем не только имена всех лиц, присутствовавших в тот день на приеме у королевы, и распорядок торжеств и увеселений, но и, например, имена всех англичан, которым было поручено привезти москвичей в карете из дома, где они жили (возле Биллингсгейта), в Уайтхолл, где состоялись прием и парадный обед; во главе свиты, назначенной для москвичей, поставлен был сэр Джером Баус (Bowes), в свое время и сам побывавший в Москве в качестве английского посла (в 1583—1584 гг.) и, следовательно, обладавший известным опытом общения с русскими официальными лицами (Микулин именует его «князь Еремей Боус»). Из указанного английского документа явствует, что для сопровождения москвичей выделено было четырнадцать англичан, «два рыцаря и двенадцать джентльменов» («To attend the Embassador were apointed two knightes and twelve gentlemen») и что это число соответствовало общему количеству русских, находившихся в составе посольства: один из них за две недели до рождественских праздников умер и был похоронен в Лондоне с соблюдением некоторых православных обрядов, о чем в городе ходили разные толки.[38] Г. Микулин в своем отчете об этом умолчал. Сопоставление указанных англий-

---

[34] Путешествия русских послов XVI—XVII вв., стр. 175—176.

[35] Эти разъяснения подчеркивают лишний раз, что у нас прочно укоренился неправильный русский перевод заглавия этой комедии Шекспира; вместо принятого следовало писать: «Вечер двенадцатого дня».

[36] Л. Хотсон (L. Hotson. The First Night of Twelfth Night, p. 14) приводит полное описание этого документа (6 лл.) по изд. «Historical MSS Commision» (Third Report, App. 51b) и обращает внимание на то, что он здесь неверно датирован 6 января 1601 (1602) г. («A full narrative or description of the reception and entertainment of the Muscovite ambassardor and of an Italian Nobleman, the Duke of Brachiana, who where reccived at the Court of Queen Elisabeth, together with the names of the noblemen in attendance on her Majesty at her dining abroad upon Twelfth-day January, 6»).

[37] L. Hotson. The First Night of Twelfth Night, pp. 176—177.

[38] Там же, стр. 177. За три дня до рождества Джон Чемберлен писал Дадли Карльтону: «Московский посол похоронил одного из своих людей». В книге записей кладбища при церкви St. Mary at Hill у Биллингсгейта найдена была запись от 5 декабря о погребении «Annys (Онисим?) Russian», т. е., вероятно, «Онисима русского». О русских похоронных обрядах (в частности, о молитве, которую вкладывали в руки покойника) Л. Хотсон цитирует здесь же любопытную рукописную заметку (MS. Har-

ского и русского документов позволило совершенно точно установить, где, в каких помещениях и в чьем присутствии королева Елизавета принимала московского посла и своего итальянского гостя; найденные и впервые опубликованные Л. Хотсоном другие письменные свидетельства, например два письма Вирджинио Орсини из Лондона к его жене, герцогине Флавии,[39] в которых он описывает прием у английской королевы, состоявшийся в январе, дают нам новые, не менее живописные подробности. Хотя Микулин и Орсини в тот день получили аудиенции у королевы и обедали в разных «палатах» [40] (Микулин имел ранг полномочиого посла, Орсини же был просто гостем из Тосканы), но они встретились в Уайтхолле [41] и, вероятно, получили возможность приглядеться друг к другу.

В заключение праздничного дня, после ужина и танцев, на которые Микулин зван не был [42] (и на которые он, вероятно, не явился бы даже в случае приглашения: дело ведь происходило в «крещеньев день»!), состоялось представление комедии Шекспира («Двенадцатая ночь») актерами, среди которых был и сам автор; спектакль смотрели королева Елизавета и ее знатный итальянский гость.[43]

---

ley, 296, f. 195), в которой дается прямая ссылка на то, что так московское посольство хоронило одного из своих людей при королеве Елизавете («This order was used by the Ambassador of Muscovy when he was here in the tyme of Queene Elisabeth»).

[39] См.: L. Hotson. The First Night of Twelfth Night, pp. 226—235 (Letters of Don Virginio Orsini, Duke of Bracciano, to his wife, Duchess Flavia; письма датированы 18 и 31 января 1600 г.).

[40] Там же, pp. 178—179. Из документа о распорядке приема 6 января 1600 (1601) г. явствует, что Микулин находился первоначально в так называемых «комнатах королевы» («the Queen's side»), в частности в «палате советов» («the Council chamber»), откуда он отправился слушать церковную службу; Орсини же был принят в «комнатах короля»; с другой стороны, остается неизвестным, мог ли он присутствовать на английском богослужении (рядом с Микулиным!) как католик.

[41] Об этом свидетельствует сам Орсини в первом из указанных писем к жене (см.: L. Hotson. The First Night of Twelfth Night, p. 227): «Questi tutti mi menarno vicino alla porta dove doveva venir la Regina, essendo incontro a me l'Ambasciator moscovito, venuto strasordinario a complire con Sua Maestà».

[42] Орсини свидетельствует об этом в том же письме, где, кстати, идет речь о представлении «Двенадцатой ночи»; это чрезвычайно интересное свидетельство заслуживает воспроизведения в подлиннике и в полном виде: после ужина и танцев, пишет Орсини жене, «si rappresentò una commedia mescolata, con musiche e balli, e questa ancora mi riserbo a dire in voce. L'Ambasciatore Moscovito non fù presente...» (L. Hotson. The First Night of Twelfth Night, pp. 229—230). В интересной работе М. Рёслер об условиях жизни иностранцев в Англии в конце средних веков и в эпоху Возрождения, дающей много ценных данных и для русских историков, мы находим очень любопытные соображения о том, почему английские публичные театры шекспировской поры (кроме придворных зрелищ) почти не посещались иностранцами, в особенности же дипломатами. Помимо языковых трудностей, немалое значение имели также специфические посольские церемониалы разных стран, запрещавшие послам посещение народных зрелищ этого рода, где они могли легко подвергнуться оскорблениям со стороны зрителей — лондонских ремесленников и горожан (Margaret Rösler. Die Lebensweise der Ausländer in England im späteren Mittelalter und in der Renaissance. «Englische Studien», 1933, Bd. LXVIII, SS. 53—54).

[43] Я. С. Лурье в маленькой заметке «Послы из Московии на премьере Двенадцатой ночи» («Театр», 1959, № 3, стр. 190; это ошибочное заглавие было дано не автором, но редакцией журнала) обратил внимание на то, что «русские послы видели в Лондоне одного из прототипов шекспировской комедии в тот же день, когда драматург показывал на сцене Двенадцатую ночь»; однако, следуя распространенному заблуждению, заметка утверждает, что 6 января являлось «кануном» «двенадцатой ночи» и что будто бы этот день (6 января) является одним из «новогодних» (!) праздников. К сожалению, книга Л. Хотсона (в первом издании 1954 г.) осталась Я. С. Лурье неизвестной; она помогла бы ему избежать и некоторых других погрешностей, допу-

Хотя между Микулиным и Орсини беседы не было (а посредником на этот раз мог быть тот же лондонский переводчик, состоявший при московском посольстве, — «Ондрей Грот»), но они несомненно расспрашивали друг о друге; оба эти иностранца вызвали к себе чрезвычайное любопытство лондонских жителей, чем, в частности, объясняется и обилие свидетельств о них современников. Г. Микулин поражал англичан своей дородностью, высоким ростом, мужественной осанкой; всеобщее изумление вызывал его драгоценный «кафтан» (caftan) из золотой парчи с оплечьем, густо усыпанным крупным жемчугом и драгоценными камнями.[44] Вирджинио Орсини был живописен на свой образец, как типичнейший представитель ренессансной флорентийской культуры (портрет его приложен к исследованию Л. Хотсона); то, что было известно о нем до его приезда в Лондон, воспроизвел Шекспир в своей комедии; многие знали также, что в 1589 г. юного Орсини, ездившего в Рим из Флоренции на свадьбу с племянницей папы, приветствовал в цикле сонетов сам Торквато Тассо. Характерно, что тот же Орсини стал не только действующим лицом блистательной, искрящейся весельем, может быть самой «ренессансной» комедии Шекспира, но также героем совершенно ей противоположной, мрачной, кровавой трагедии Дж. Уебстера «Белый дьявол» («White Devil», 1608), знаменовавшей уже декаданс и начало распада елизаветинской драматургии. Не подлежит сомнению, что Шекспир, вероятно видевший подлинного герцога Орсини Браччьяно в Уайтхолле во время представления «Двенадцатой ночи», не мог не знать и о Микулине, даже если ему не представился случай наблюдать где-нибудь за московским послом и другими членами этого посольства; недаром в английских официальных документах и переписке этого времени имена Микулина и Орсини, занимавших лондонцев весь январь месяц — вплоть до восстания Эссекса, нередко стоят рядом.

Напомним в связи с этим еще один малоизвестный факт, подтверждающий реальный интерес жителей Лондона той поры к русским дипломатам, появлявшимся в английской столице. Младший современник Шекспира, плодовитый драматург Томас Хейвуд (Th. Heywood, 1574—1641), в одной из своих исторических драм — «Если вы не знаете меня, вы никого не знаете» («If you know not me, you know nobody»), опубликованной в 1605 г., в которой изображены победа англичан над испанской Армадой и основание Лондонской биржи, выводит на сцену также русского посла, в честь которого устроен банкет основателем биржи, Томасом Грешемом. Облик этого москвича, каким он представлен в пьесе Хейвуда, весьма характерен, так как он обрисован с несомненным сочувствием английского драматурга. Русский посол появляется в первой сцене первого акта этой пьесы; ремарка гласит, что в комнату, где все приготовлено для торжественного ужина, «входят Грешем, а за ним Посол. Музыка. Посол садится. Входят сэр Томас Рамзей, два лорда, миледи Рамзей, слуги и переводчик». Грешем приветствует их и представляет им иностранного гостя:

...Этот русский князь, посол императора,[45]
Не понимает нашего языка. Переводчик,
Скажи ему, что мы ему рады.

Переводчик

Князь говорит по-латыни,
И на этот язык я буду для него переводить.

щенных им в комментарии к отчету Г. Микулина, вроде, например, утверждения, что Орсини был представителем римского, а не флорентийского рода, как правильно указал московский посол (Путешествия русских послов XVI—XVII вв., стр. 410).

[44] Л. Хотсон (L. Hotson. The First Night of Twelfth Night, p. 185) приводит полное и подробное описание одежды Микулина на основании современных английских свидетельств.

[45] В оригинале:

This Russian prince, the Emperor's ambassador.

Далее между Грешемом, лордами и русским послом ведется довольно оживленная беседа именно на латинском языке. В той же сцене посол интересуется, в частности, на каком языке он должен будет беседовать с королевой, и получает ответ, что, «несмотря на то, что она женщина, королева является редким знатоком языков» и что она не пользуется услугами переводчиков, так как сама («propria voce») говорит «по-испански, по-латыни, по-французски, по-гречески, по-голландски и по-итальянски»; из дальнейшей беседы выясняется, что русский посол понимает толк в драгоценностях и отказывается купить крупную жемчужину, за которую непомерную цену заломил французский купец.[46]

Хорошо известно еще одно упоминание Шекспира о России — в поздней пьесе «Зимняя сказка» («Winter's Tale»). Это знаменитое место (III, 2, 117—124), где Гермиона, несправедливо оклеветанная своим мужем и призванная на суд, говорит:

Отцом моим был русский император:
О, когда б он дожил до постыдного суда
Над дочерью! Когда бы он увидел ужас
Моей беды! Не с тем, чтоб мстить,
Но с тем, чтоб пожалеть меня.[47]

Этот лирический монолог считается одним из удачных мест драмы; он неоднократно служил доказательством высокого лирического подъема и психологической проникновенности шекспировского творчества.[48] Следует ли считать случайным то обстоятельство, в общем незначительное для общей композиции пьесы, что королева Богемии называет своим отцом «русского императора»? Этот вопрос давно интересовал исследователей, и по этому поводу высказано было много весьма противоречивых соображений.

Не нужно ли и в этой подробности видеть своеобразный отзвук того интереса к Московии, какой существовал в Англии в эпоху Шекспира?

Обычно указывают, что важнейшим источником «Зимней сказки» была «занимательная повесть» Роберта Грина «Пандосто, или Победа времени», позднее переименованная в «Дорасто и Фавнию» («Pleasant History of Dorastos and Fawnia»). Напечатана она была первый раз в 1588 и потом много раз переиздавалась. В повести Грина рассказывается та же история о гибельных последствиях ревности и слишком позднего обнаружения напрасной клеветы, что и у Шекспира; при этом Шекспир в первых трех действиях «следовал довольно близко новелле, отступая от нее только в тех случаях, когда это ему было нужно для драматических целей»,[49] и лишь пере-

---

[46] Two Historical plays on the Life and Reign of Queen Elizabeth by Thomas Heywood. With an introduction and notes by J. P. Collier. «Shakespeare Society», London, 1851, pp. 115—117.

[47] В оригинале:

The Emperor of Russia was my father:
O that he were alive and here beholding
His daughter's trial! That he did but see
His flatness of my misery: yet with eyes
Of pity, not revenge!

[48] Об этой сцене во втором действии «Зимней сказки» возникла огромная литература. В России Ив. Иванов, печатно протестовавший против постановки этой слабой, по его мнению, пьесы на русской сцене в 1897 г., особо подчеркивал красоты и глубину этой сцены, говоря: «Гермиона теперь одинока и невольно вспоминает об отце, и в этом воспоминании столько живой души, что за эти несколько слов можно и на самом деле простить, если не забыть жестокий анекдот, вызвавший такой перл реальной поэзии» (Ив. Иванов. Лебединая песнь Шекспира. «Русская мысль», 1897, № 12, стр. 206).

[49] Н. Стороженко. Роберт Грин. Его жизнь и произведения. М., 1878, стр. 203—205.

менил имена действующих лиц. У Р. Грина Пандосто, король Богемии (которого Шекспир назвал Леонтом и сделал королем Сицилии), ревнуя свою жену Белларию (у Шекспира — Гермиона) к сицилийскому королю Эгисту (у Шекспира — Поликсен, король Богемии), в конце концов доводит ее до смерти и слишком поздно убеждается в ее невиновности.[50] Характерно, что у Грина оклеветанная королева также является «дочерью русского императора», и «это обстоятельство, — по словам Н. И. Стороженко, — есть одна из причин, в силу которых Пандосто отлагает свой план мщения Эгисту и решается все выместить на своей жене Белларии; у Шекспира же, наоборот, Гермиона говорит на суде, что она дочь русского царя, и горюет о том, что отец не может пожалеть о ней».[51] Р. Грин же, по мнению исследователя, «дает Эгисту в жены дочь русского царя, по всей вероятности потому, что в конце XVI в. Россия уже начала сильно интересовать англичан».[52] Слово «император» в применении к русскому «царю» или «великому князю» у Грина и Шекспира подверглось особому истолкованию.[53]

Повесть Грина, однако, является не единственным источником пьесы Шекспира; лежащий в ее основе сюжет широко распространен в мировой литературе. Давно отмечено было сюжетное родство новеллы Грина с источниками, из которых один был обработан в пьесе Лопе де Вега («Marmol de Felisardo»); указывали также на нидер-

---

[50] В статье Н. Делиуса, дающей подробное сопоставление новеллы Грина и пьесы Шекспира, представлены также заслуживающие внимания соображения о причинах замены в «Зимней сказке» имен действующих лиц (N. D e l i u s. Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale. «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft», 1880, Bd. XV, SS. 22—43).

[51] Н. С т о р о ж е н к о. Роберт Грин, стр. 203 и прим. 81 и 180.

[52] Там же, прим. 180. По мнению Делиуса (N. D e l i u s. Greene's Pandosto..., S. 29), Грин мотивирует боязнь Пандосто мести Белларии опасениями, что за нее вступятся многочисленные союзники ее могущественного отца — русского царя, и эта подробность заимствована Шекспиром именно из новеллы Грина.

[53] В широко известном в Англии в конце XVI в. словаре Томаса Купера (1517—1594) «Thesaurus Lingvae Romanae et Britannicae» (1565; последующие издания: 1573, 1578, 1584), в приложении к которому имеется небольшой словарь собственных имен («Dictionarium Historicum et Poeticum propria locorum et personum vocabula breviter complectus»), под словом «Moscovia» (в изд. 1584 г.), между прочим, дается следующая справка: «Московиты имеют великого князя, который сам себя называет императором России» («a great duke, who named himself emperour of Russie» см.: K. H. R u f f m a n n. Das Russlandbild im England Shakespeares, S. 158). На титульном листе книги Дж. Флетчера «О русском государстве», в полном ее заглавии, указано, что речь идет в ней об особенностях правления «русского императора»: «Of the Russe Common Wealth-Or Maner of Governement by the Russe Emperour (commonly called the Emperour of Moscovia)» (London, 1591). Дж. Дрейпер (W. J. D r a p e r. Shakespeare and Muscovy, pp. 219—220) обращает внимание на то, что титул «император» (вместо «Duke of Moscovy») дошел до Англии не через Польшу или порты Балтийского моря, так как притязания на этот титул Ивана Грозного отвергались Польшей еще в 1588 г.; тот же исследователь высказывает ошибочное, как нам кажется, предположение, что под «русским императором» отцом Гермионы подразумевается Борис Годунов, «покровитель английских купцов», умерший в 1605 г., и что поэтому Шекспир около 1610 г., когда создавалась «Зимняя сказка», устами Гермионы высказывал сожаление, что его уже не было в живых. Отметим также, что на раме портрета Г. И. Микулина 1600 г. изображенный назван «послом русского императора» («Imp. Russiae legatus») и что об «императоре» Борисе идет речь в «Описании путешествия Т. Смита» (1605) и в упомянутой выше пьесе Т. Хейвуда того же 1605 г. О курьезной должности «командора молчания» при «дворе русского императора» («the grand commander of Silence, which is a chiefe of the Emperour of Russia's Court) упоминает также Томас Нэш (1567—1601), где-то услышавший ряд тамошних слов (в том числе русское местоимение «наш», созвучное его собственному имени) и употреблявший их в своих произведениях (см.: Н. С т о р о ж е н к о. Роберт Грин, прим. 180).

ландскую драму XV в. («Abel spel van Esmoreit»), в которой, как и у Шекспира, идет речь о сицилийском короле, заключающем свою жену в тюрьму по подозрению в измене,[54] и т. д. Из многочисленных исследований, посвященных источникам «Зимней сказки», особое внимание ее русских истолкователей вызвали разыскания историка Польши Я. Каро, гипотезы которого впоследствии поддержаны были в Петербурге шекспироведом Р. Бойлем. В статье о двух пьесах Шекспира — «Зимней сказке» и «Буре» — Я. Каро указал на прибалтийскую легенду, якобы лежащую в их основе, и еще раз попытался связать их создание с интересом к «Московии», столь характерным для англичан в конце XVI—начале XVII в.

Внимание Я. Каро привлекло польское историческое сказание, записанное архиепископом гнезненским Чарнковским и относящееся ко второй половине XIV в. Мазовецкий князь Земовит был женат на силезской княжне; имя ее варьируется в различных источниках, где она называется Евдокия, Елизавета или Людмила. Наговоры и нашептывания обвинили ее в любви к одному из придворных — Добеку, и суровый князь Земовит воспылал ревностью. Его не смягчили уверения в невинности княгинии, исходившие от девиц ее свиты, подвергнутых пытке. Он повелел бросить ее в темницу и приказал задушить, после того как она в заточении родила мальчика. Много лет спустя убедились в полной невинности княгини. Добек был случайно задержан; когда этот подозреваемый обольститель был по повелению Земовита разорван на части лошадьми, в нем узнали переодетую женщину.

Мальчик княгини, рожденный в темнице и названный Генрихом, остался в живых; сначала в строгой тайне его взяла к себе Маргарита Штеттинская (в легендарных обработках всей этой истории названная Саломеей), дочь Земовита от первого брака. Когда после смерти Добека устранены были все сомнения в его вероломстве, Маргарита вернула мальчика отцу. Земовит привязался к нему со всей страстью раскаявшегося убийцы, как бы пытаясь этим ослабить укоры совести за поспешный и несправедливый приговор, вынесенный им матери Генриха. Земовит сделал сына духовным лицом и, несмотря на его молодые годы, впрочем не без труда, добыл ему кафедру епископа Плоцкого. В 1392 г., когда Генриху было около двадцати лет, польский король Ягелло отправил его послом к Витовту, князю Литовскому, в это время находившемуся в Пруссии; доехавшему сюда Генриху полюбилась сестра Витовта, Рынгалла, и он женился на ней, сняв с себя сан епископа, но вскоре умер, отравленный рыцарями Тевтонского ордена. По мнению Я. Каро, сватовство Генриха чрезвычайно напоминает любовную идиллию шекспировской пьесы, где сын оклеветанной Гермионы, рожденный в темнице и тайно воспитанный на чужой стороне, подобным же образом влюбляется в сицилийскую принцессу.[55]

Я. Каро, как ему казалось, установил прочную связь между польским сказанием, новеллой Грина и «Зимней сказкой»; он не рискнул лишь утверждать, знал ли Шекспир историю сына Земовита по обработке в новелле Грина, или и Грин, и Шекспир самостоятельно пользовались различными ее версиями. До сих пор речь шла только о польской легенде: фоном служили ей исторические польско-литовские отношения. Однако Я. Каро попытался идти еще дальше в своих догадках и вплел в указанную историю и русский эпизод.

---

[54] Отметим также, что в повести Томаса Лоджа «Маргарита Американская» («A Margarite of America», 1596) рассказана история трагической любви некоего фантастического южноамериканского «императора» Куска к Маргарите, дочери «русского короля!».

[55] См.: J. Caro. Die historischen Elemente in Shakespeare's «Sturm» und «Wintermärchen». «Englische Studien», 1878, Bd. II, SS. 141—185 (первый вариант этого исследования появился еще в 1863 г. под заглавием «Uber die eigentliche Quelle des Wintermärchens» в «Magazin für die Literatur des Auslandes», 1863, № 33; ср.: «Athenaeum» (London), 1875, November 6, № 2506). Очень доброжелательно о работе Каро отозвался Р. Вюлькер («Anglia», 1879, Bd. III, SS. 175—177), хотя он и не согласился с основными выводами о польских и русских источниках последних драм Шекспира.

Я. Каро предположил, что и «Буря» Шекспира также обязана преданиям, возникшим вокруг событий в Литве в конце XIV в., и что в этой пьесе якобы можно проследить отголоски историй, рассказывавшихся об уже упомянутом Витовте.

Как известно, «Буря» доныне считается одним из самых загадочных созданий Шекспира, источники которого остаются плохо объясненными. Еще Л. Тик указал на замечательное сходство шекспировской драмы с пьесой немецкого писателя конца XVI в. Якоба Айрера «Комедия о прекрасной Сидее». Здесь изображена борьба между Лудольфом, князем Литовским, и владетелем Вильны, Лейдегастом; побежденному Лудольфу оставлена жизнь под тем условием, что он оставит страну со своей дочерью — Сидеей. Слуга Лудольфа — дух Рунцифал (соответствующий Ариэлю у Шекспира) предсказывает изгнаннику, что ему скоро удастся отомстить своему брату, когда к Лудольфу пленником попадет сын Лейдегаста, Энгельбрехт. Так и случается во время охоты. В конце концов Энгельбрехт становится мужем Сидеи. Если Л. Тик указал на несомненную близость «Бури» и «Комедии о прекрасной Сидее», то Я. Каро пытается установить связи между историческим Витовтом литовским, Лудольфом Айрера и Просперо Шекспира: перед нами та же борьба из-за Вильны двух владетелей — Витовта литовского и Ягелло польского (они были двоюродными братьями и друзьями юности). Витовт, как уже указывалось выше, бежит в Пруссию, к меченосцам, но затем дело идет к примирению, и посланный к Витовту от Ягелло Генрих Плоцкий женится на сестре Витовта.

Внимание историка в событиях 1390—1392 гг. может привлечь еще один маленький эпизод; на этот раз он непосредственно связан с Россией, которую трудно исключить из поля зрения, когда речь идет о польско-литовских распрях в конце XIV в.

Осенью 1390 г. в Пруссии, у Витовта, появилось посольство от великого князя московского Василия Димитриевича, сына Димитрия Донского, только что севшего на московский престол: Василий просил руки дочери Витовта, Софии. Никоновская летопись рассказывает, что Витовт согласился на то с большой радостью, так как надеялся с помощью зятя вернуть себе Литву.[56] Действительно, политическое значение этого брака заключалось в союзе прямо направленном против Ягелло.[57] Из других источников следует, что московское посольство, во главе которого стояли Поле, Белевут и Селиван (Pole, Belewut и Seliwan), прибыло в Ригу в августе 1390 г. и вскоре, с невестой на корабле, отправилось в Новгород, а оттуда в Москву, где состоялась свадьба в январе 1391 г. Итак, Генрих Плоцкий, герой легенды и предполагаемый прототип шекспировского героя, женившись вскоре на сестре Витовта, стал, таким образом, свойственником московского князя: не к этим ли преданиям восходит, удержанная как Грином, так и Шекспиром подробность, что и Беллария и Гермиона являются дочерями «русского императора»? Не в приключениях ли свадебного путешествия по морю из Риги в Новгород следует искать отдельные подробности «Бури»? Так рассуждали защитники этой гипотезы о происхождении последних пьес Шекспира, в свое время довольно многочисленные. Петербургский шекспировед Р. Бойль, пользовавшийся немалым авторитетом в конце XIX в., проверивший и значительно дополнивший исследования Я. Каро,[58] также пришел к заключению, что в основе «Бури» и «Зимней сказки» лежит историческое предание о событиях в Литве в XIV в.[59] Слова Гермионы («Отцом моим был русский император»), по мнению Р. Бойля, объясняются

---

[56] См.: Полное собрание русских летописей, т. XI. СПб., 1897, стр. 124.

[57] См.: P. Oste-Saken. Livländisch-Russische Beziehungen während d. Regierungszeit des Grossfürsten Witowt von Litauen. «Mitteilungen aus des Livländ. Geschichte», Riga, 1908, Bd. XXI, S. 184.

[58] R. Boyle. Shakespeare's «Wintermärchen» und «Sturm». St. Petersburg, 1885 (оттиск из «Programmschrift der St. Annen-Schule»). В первоначальном варианте эта работа читана была в качестве доклада в С.-Петербургском историко-филологическом обществе (см.: «Записки романо-германского отделения Филологического общества», вып. I, СПб., 1888, стр. 15—16; «St. Petersburgische Zeitung», 1885, № 48).

[59] В рецензии на статью Бойля Макс Кох признал его гипотезы весьма правдоподобными («Englische Studien», 1886, Bd. IX, SS. 305—308).

именно из сватовства Василия I к Софье Витовтовне и указывают на общность действующих лиц в той и другой драме Шекспира: главным сюжетом «Зимней сказки» послужила история ревности Ягелла (Леонта) и гонения его на Гедвигу (Гермиону), «которую Шекспир ошибочно считает дочерью Софьи Витовтовны»; но преследования Ягелло своей жены, заподозренной в измене, заключение ее, наконец, публичный суд над нею — все это, как ему кажется, вполне соответствует схеме «Зимней сказки».[60] Что касается перенесения места действия в Сицилию, тогда как другая часть драмы происходит в Богемии, то Бойль объясняет это смешением географических названий «Сицилия» и «Силезия» (Sicilia—Silesia).[61] Шекспир выбрал первую, как страну, ему более знакомую; по тем же соображениям он заменил Вильну Миланом. Вся обстановка действия — медведи, дремучие леса, — наконец даже самое название «Зимняя сказка» также указывают на северную родину предания. В «Буре» же, которую Р. Бойль возводит к тому же преданию, произошла лишь замена имен, причем Просперо соответствует Витовту, Антонио — Скиргелло, Миранда — дочери Витовта, а Вильна — Милану.

Конечно, гипотезы Я. Каро и Р. Бойля не устраняют многих, весьма значительных затруднений, какие встречают на своем пути предлагаемые ими истолкования и «Зимней сказки» и особенно «Бури». По отношению к последней драме Бойль держался того мнения, что исторические данные сделались достоянием легенд, которыми самостоятельно воспользовались и Айрер, и Шекспир.[62] Как ни заманчиво было бы связать изложенную прибалтийскую легенду с «Бурей», против нее свидетельствуют очень серьезные факты. История, сюжетно очень близкая к шекспировской, легла в основу одной из повестей испанского писателя Антонио Эславы в его сборнике «Зимние вечера» («Las Noches de Invierno»), издававшемся дважды — в Пампелуне в 1609 г. и в Брюсселе в 1610 г.; тот же сюжет мы встречаем и у Кальдерона. Новейшие исследования, произведенные на широком фольклорном материале, подчеркнули широкую распространенность этого сюжета и его близость к различным вариантам сказок о «невинно гонимой».[63]

С тем большей осторожностью следует отнестись к другим попутным и совершенно случайным сопоставлениям, к которым прибегали указанные исследователи шекспировских пьес, пытаясь установить какие-то связи между некоторыми их подробностями и особенностями старорусского быта, географией и этнографией Московского государства во время Шекспира.[64]

---

[60] Р. Бойль, между прочим, считал, что анализируемое им историческое предание позволяет даже восполнить один пробел в драме Шекспира: ревность Леонта в «Зимней сказке» является недостаточно мотивированной и потому несколько странной. Между тем, допуская отождествление Ягелло с Леонтом, мы находим объяснение этой ревности в том, что Гедвига, раньше чем выйти замуж за Ягелло, была сосватана за Вильгельма — сына герцога Австрийского. Ягелло было донесено о посещении Вильгельмом Кракова и о его тайных связях с королевой. Этим и объясняется ревность Ягелло.

[61] R. Boyle. Shakespeares «Wintermärchen» und «Sturm», S. 12. Р. Бойль, между прочим, предполагает, что в романе Э. Форда «Похождения Парисмуса, знаменитейшего принца Богемии» (1597), он нашел соединительное звено между происшествиями в Прибалтике в XIV в. и «Бурей» (SS. 21, 24—25); влияние отдельных ситуаций романа он усматривает также и в «Цимбелине». Эти сопоставления в настоящее время оспариваются. В романе Форда можно видеть лишь сплав тех же сказочных и легендарных мотивов, из которых построены пьесы Айрера и Шекспира.

[62] См.: W. Wodick. J. Ayrers Dramen in ihren Verhältniss zur einheimischen Literatur und zum Spiegel der englischen Komödianten. Halle, 1912, S. 76.

[63] См.: Karl Fouquet. Jocob Ayrers «Sidea», Shakespeares «Tempest» und das Märchen. Marburg, 1929. При анализе сюжетов о «невинно гонимой» автор пользовался также и русскими сказочными вариантами.

[64] Наивным, бесплодным и просто бессмысленным представляется, например, предположение Я. Каро, будто бы имя Калибан в «Буре» возникло по созвучию с именем одного из московских послов, прибывших в Ригу в 1390 г., — Селиван! Это звуковое

Таким образом, сложные разыскания и реконструкции, предпринятые Я. Каро и Р. Бойлем для того, чтобы объяснить упоминание «русского императора» в словах Гермионы на суде, остались остроумными гипотезами эрудитов, не имеющими доказательной силы. Наиболее существенным из аргументов Я. Каро в пользу его предположений, которым он пытался подкрепить свои исследования, была его ссылка на популярность «московской темы» в английской литературе времени Шекспира; это наблюдение действительно подтверждается целым рядом других фактов, частично приведенных и нами; Я. Каро говорит о путешествиях в «Московию» англичан, об оживленных торговых сношениях между Лондоном и пристанями Белого моря и на сухопутных путях между Архангельском и Москвой, об английских книгах о русском государстве Флетчера, Гаклюйта и их продолжателей и т. д. «А какое впечатление на огненное воображение Шекспира должен был произвести образ Ивана Грозного, который превзошел Нерона и Калигулу в жажде крови и безумии самодержавной власти!» — восклицал Каро, у которого не возникало никаких сомнений относительно того, хорошо ли были известны Шекспиру события, происходившие в современной ему Москве.[65]

Мы уже говорили выше о том, как реагировала английская сцена, охотно собиравшая и воспроизводившая всякие злободневные новости, на обмен посольствами между Лондоном и Москвой, на оживление русско-английской торговли и т. д. Вероятно, существовали в ту пору и целые пьесы из русской жизни, тексты которых, однако, до нас

сходство, разумеется, совершенно случайно и объяснить ничего не может, так как ни на чем не основано; гораздо правдоподобнее обычное традиционное объяснение происхождения имени Калибан, анаграмматически образованное от «Каннибала», упомянутого в «Опытах» Монтеня. Недостаточно обоснованным кажется также утверждение Я. Каро, что «множество нитей связывает Калибана с описанием русских самоедов, сделанным Стефеном Борро» (J. Caro. Die historischen Elements..., S. 180), т. е. опубликованным в книге об английских путешественниках Гаклюйта 1589 г. Сходство и на этот раз недостаточно обосновано, хотя весь этот чудовищный и отталкивающий образ дикаря, состоящего в рабстве у колонизатора, почти полностью построен на основании известий, встречающихся в архаических космографиях. В космографиях XVI в. еще встречаются рассказы о баснословных народах северо-восточной России и Сибири, в отдельных случаях совпадающие с тем, что о Калибане говорят Гонзаго («Буря», III, 3, 65) или Стефано и Тринкуло (II, 2, 70; II, 2, 97; III, 2, 9—10). Однако все эти подробности взяты Шекспиром из немецкой космографии Себ. Мюнстера, в английском переводе появившейся в 1572 и 1574 гг., аналогичные рассказы имеются также в «Открытии Гвианы» (1596) В. Рэли, но все они восходят еще к античным и средневековым источникам (Плиний, Гекатей, Мандевиль и т. д.); это лишает возможности привести решение вопроса об источниках этого рода у Шекспира к более или менее прочным выводам, на что напрасно, как нам кажется, возлагал надежду Р. Коули (R. K. Cawley. Shakespeare's use of the voyages in the «Tempest». «Publication of the Modern Language Association of America», 1926, № 3, pp. 688—726; наиболее правдоподобно, что Шекспир заимствовал ряд подробностей из «Правдивого рассказа о кораблекрушении» В. Стречи и из книги об «Открытии Бермудских островов»). Ср.: B. Nicholson. Shakespeare and Sea-Glasses. «New Shakespeare Society Transactions», 1880, vol. I, pp. 53—55. Сопоставление известий путешественников о баснословных народах Сибири с текстами Шекспира из «Бури» и «Отелло» см. в кн.: М. П. Алексеев. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей XIII—XVII вв. Изд. 2-е, Иркутск, 1941, стр. 121—123.

[65] J. Caro. Die historischen Elemente in Shakespeare's «Sturm» und «Wintermärchen», S. 184. Фёрнесс в своем критическом издании «Бури» и «Зимней сказки» признал доказанным, что популярность России в Англии в конце XVI—начале XVII в. могла оказать воздействие на выбор отдельных мотивов в произведениях Шекспира, и высказывал даже сожаление, что шекспироведение слишком долгое время пренебрегало исследованиями по русской истории (A New Variorum Edition of Shakespeare, vol. XIV, pp. 322, 348).

не дошли.[66] В связи с этим интересно обратить внимание на один малоизвестный и еще недостаточно истолкованный исследователями призыв, адресованный анонимным лондонским писателем XVII в. одновременно Шекспиру, Бену Джонсону и Фольк-Гревилю, — сочинить трагедию из современной русской истории.

В 1605 г. в Лондоне вышла в свет книга со следующим длинным, по обычаю того времени, заглавием: «Сэра Томаса Смита путешествие и пребывание в России, с описанием трагической смерти двух императоров и одной императрицы, случившейся в течение одного месяца, когда он был там, а также чудесного спасения ныне царствующего императора, считавшегося умершим 18 лет тому назад».[67] В этом издании рассказывается о посольстве Томаса Смита ко двору Бориса Годунова, состоявшемся в конце 1604—начале 1605 г. Сам автор этой книги к составу посольства не принадлежал и в Москву не ездил; сочинение его составлено на основании устных рассказов и письменных заметок тех лиц, которые участвовали в этой поездке. Имя сочинителя в книге не упомянуто и в справочных источниках считается нераскрытым;[68] между тем еще в 1893 г. Р. Бойль и И. М. Болдаков, подготовляя к изданию русский перевод этого ценного исторического источника, пришли к заключению, что «Путешествие Т. Смита» принадлежит перу Джорджа Уилкинса, второстепенного лондонского литератора, драматурга, публициста и повествователя начала XVII в.[69]

До нас дошло несколько произведений этого Уилкинса, в том числе одна комедия, изданная в Лондоне в 1607 г., историческая пьеса, написанная им в сотрудничестве с двумя другими драматургами, в издании того же года (1607), прозаический трактат о «Трех несчастиях варварства — чуме, голоде и гражданской войне» (без года и места издания) и, наконец, повесть «Многотрудные похождения Перикла» (The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre. London, 1608), в особенности замечательная тем, что она представляет собою пересказ известной пьесы Шекспира.[70]

И. М. Болдаков справедливо отметил, характеризуя безыменного составителя «Путешествия Т. Смита», что ему присуща «замашка постоянно приплетать к своему рассказу театральные реминисценции и смотреть на излагаемые им события с точки зрения сценического искусства» и что такая манера объяснилась бы сама собою, если бы удалось другим путем установить его предполагаемое тождество с драматургом Дж. Уилкинсом. Рассказ о путешествии в Россию английского посла изложен весьма напыщенным слогом, изобилует цитатами и литературными реминисценциями. Пользуясь свежими известиями, привезенными англичанами, о России, автор — кто бы он ни был на самом деле — дает характеристику важнейших событий в Московском государстве за последние годы. Естественно, что наибольшее внимание его привлекала история Бориса Годунова и Димитрия Самозванца.[71] «Теперь, — говорит он, — я на-

---

[66] Такой пьесой могла быть не дошедшая до нас, загадочная пьеса 1598 г. «Voyvode», о которой несколько раз упоминается в дневнике содержателя лондонского театра «Фортуна» Ф. Хенсло. В заглавии этой пьесы можно было бы увидеть русское слово «воевода» (известное, впрочем, почти всем славянским языкам).

[67] Sir Thomas Smithes Voiage and Entertainment in Russia. With the tragicall ends of two Emperors, and one Empresse, within one Monats during his being there... London, 1605 (2-е изд. — 1607); Сэра Томаса Смита путешествие и пребывание в России. Со снимками с заглавной страницы английского подлинника 1605 г. и с писем Т. Смита. Перевод, введение и примечания И. М. Болдакова. СПб., 1893.

[68] См.: Edward G. Cox. A reference Guide to the Literature of travel. «Univresity of Washington Publications in Language and Literature», 1935, vol. 9, pp. 189—190.

[69] См. введение И. М. Болдакова к русскому переводу «Путешествия Т. Смита», стр. XIV—XVIII. К. Н. Бестужев-Рюмин (Письма о Смутном времени. СПб., 1898, стр. 43) отметил, что раскрытие анонимного автора, предложенное в русском издании этой книги, «весьма вероятно».

[70] Pericles Prince of Tyre. A Novel by George Wilkins, printed in 1608, and founded upon Shakespeare's play. Oldenburg, 1857.

[71] Со времени приезда в Лондон Г. Микулина, которому, в частности, поручено было известить королеву Елизавету о восшествии царя Бориса на московский престол, имя Бориса Годунова было довольно хорошо известно в Англии; с тех пор оно

мерен рассказать о появлении как бы воскресшего царевича, считавшегося умершим в течение восемнадцати лет, об отравлении государя, который без этого мог бы прожить два раза столько же лет, — так что как будто бы происходит судебный осмотр мертвых тел в какой-нибудь театральной пьесе, где одно и то же лицо и умирает и оживает в один и тот же день». «И в самом деле все это стоило бы быть представленным на сцене!» — подчеркивает автор в особой ремарке. Описав далее смерть Бориса, первые триумфы Самозванца, измену Басманова, автор «Путешествия» говорит о юном царевиче Федоре, внезапно ставшем царем: «Федор Годунов тем не менее мог легко видеть, что почва уходит у него под ногами, и вполне ясно понимать (хотя его юность и душевная чистота, быть может, и мешали полноте такого сознания), что солнце клонится к закату или облекается тучами в самый полдень, что законный преемник его уже объявился.... что далее власть и правление его родителя, подобно театральной пьесе, заканчивающейся катастрофой, завершается ныне ужасною и жалостною трагедией, достойной стоять в одном ряду с „Гамлетом"».

Это нежданное для нас сопоставление Федора Годунова с Гамлетом шекспировской пьесы, незадолго перед тем шедшей на сцене (1603—1604) и дважды изданной в те же годы (1603, 1604), представляется, однако, весьма типичным для лондонского литератора начала XVII в., близкого к тогдашним театральным кругам; что оно действительно могло открыть весьма заманчивые драматургические перспективы, подтверждает и сам автор «Путешествия» на последних страницах своей книги. Описав трагическое положение, в котором оказался весь род Годуновых, подчеркнув необычайную сценичность и драматизм связанных с ними событий, он снова восклицает: «Да, их положение заслуживает быть оплаканным каким-либо знаменитым писателем!» — и перечисляет тех английских поэтов и драматургов, кому оказалась бы по силам эта сложная и трагическая тема: это мог бы сделать «царь поэтов Сидней», «умеющий придать жизнь даже самому безжизненному», или изобразить в трагедии, «скорбящей над миром, блещущей глубокими мыслями и полной восторга», «благородный Фольк-Гревиль»;[72] «все это мог бы дать, если бы пожелал, столь выработанный во всем наш английский Гораций» (вероятно, Бен Джонсон, о котором далее говорится: «Our Lawreat worthy Beniamen»). Далее идет речь и об «английском Овидии», под которым, повидимому, подразумевается Шекспир. «Что же касается меня, — скромно замечает он после этого рассуждения, то я не только не могу назваться ни Аполлоном, ни Апел-

---

часто встречалось не только в официальных дипломатических документах, но даже в печатной художественной литературе этой поры. Отношение к нему было различным, и образ его рисовался с различными легендарными прибавками. Хронист времени короля Якова I, Э. Хауес (Edmund Houwes) после смерти Бориса называл его тираном-узурпатором (smooth-face usurping tyrant), достигшим трона «через потоки крови». Л. Хотсон, напомнив об этом в названной выше книге (The first night of Twelve night, p. 20), указал также, что второстепенный стихотворец этой поры, Ричард Зуч (Zouche), в своей поэме «Голубь» (1613) упомянул имя Бориса, каламбурно сблизив его с более распространенным мифологическим именем бога северного ветра Борея:

The spacious Empire of vast Muscovy,
Whas Duke, like *Boreas*, ih his big-built Hall
Doth foes at hand affright, far off appal,

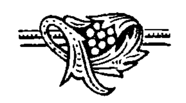
т. е. «Просторная империя обширной Московии, герцог которой, как Борей (= Борис), из своего чертога держит в страхе соседей и устрашает далеких врагов».

[72] Фольк-Гревиль, барон Брук (Fulke Greville, 1554—1628), видный государственный деятель, близкий ко двору, был другом Филиппа Сиднея и фаворитом королевы Елизаветы; за исключением трагедии «Мустафа» (1609) и нескольких поэм («Гнездо Феникса» и «Английский Геликон»), все его произведения были опубликованы после его смерти. Любопытно, что среди них имеется «венок сонетов», написанный вскоре после кончины королевы Елизаветы и озаглавленный «О торговле» («Of commerce»), где есть несколько стихов, прославляющих взаимную выгоду англо-русских торговых отношений.

лесом, но я даже не преемник муз, а разве лишь принадлежу к младшим братьям».[73] Это был настоящий вызов, брошенный английским драматургам начала XVII в. К сожалению, он остался без ответа; до нас, во всяком случае, не дошло такой пьесы, о которой мечтал автор «Путешествия Т. Смита», может быть обсуждая тему и со своими собеседниками, возвратившимися из Москвы. Лишь десятилетие спустя Джон Флетчер, племянник Джайльса Флетчера — посланника и автора книги о России (1591) — создал пьесу на русский сюжет «Верноподданный» («The Loyal Subject», 1618), действие которой сосредоточено в Москве и в которой ощущается порой веяние шекспировской драматургической манеры. Хотя она посвящена и не Димитрию Самозванцу и не Годунову, но многое в ее сюжете и подробностях восходит именно к русским событиям смутной поры (в том числе и имя одного из действующих лиц — Burris). На сцене она шла после смерти Шекспира.

---

[73] Сэра Томаса Смита путешествие. . ., стр. 67, 71, 72—74.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

[1] Настоящий указатель не является полным перечнем личных имен, упоминаемых в книге. В нем, как правило, опущены имена лиц, не имеющих прямого отношения к Шекспиру, его эпохе и восприятию его творчества в России и других странах.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ШЕКСПИР И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом)
Академии наук СССР

Редактор издательства *В. А. Брайловский.*
Художник *С. Н. Тарасов.*
Технический редактор *М. Е. Зендель.*
Корректоры *Н. Е. Фатина* и *Г. М. Гельфер.*

Сдано в набор 22/IV 1965 г. Подписано к печати 21/IX 1965 г. РИСО АН СССР № 106-186В. Формат бумаги 70×90 1/16. Бум. л. 25 3/4. Печ. л. 51 1/2 = 59.08 усл. печ. л. +3 вкл. Уч.-изд. 64.06 л. +3 вкл. (0.37). Изд. № 2465. Тип. зак. № 230. М-29376. Тираж 3000. ТП 1964 г. № 362.
Цена 2 р. 10 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука».
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука».
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

